RIVISTA

Teatrale Italiana

(D' ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno II. Volume III.

ITALIA, 1902.

INDICE DEL TERZO VOLUME

Bloc-notes parigino.

Fuori testo.

Pubblicazioni nuove (in copertina)

1.° *Fascicolo.* — FRANCESCO CUTINELLI, Il Peccato. — GUGLIELMO ANASTASI, Alla Prova. — A. SORVILLO, Andrea Manfredi. — GIUSEPPE CANTAGALLI, La sposerete.

2° 3° *Fascicolo.* — GIOVANNI CANEVAZZI, Papa Clemente IX. — ANTONINO CATULLI, I Promessi Sposi. — G. LESCA, Le Bourru bienfaisant.

4.° *Fascicolo.* — TERESA GUAZZARONI, Un tragico del secolo XVIII. — RICCARDO RUTA, L'Arpa, origine, storia cronologica, meccanismo. — Riassunto storico-scientifico della musica. — WASHINGTON BORG, Tramonto.

5.° *Fascicolo.* — GIUSEPPE SIGNORINI, Vita di Giuseppe Verdi. — UGO DE AMICIS, Amori e Biricchinate. — UMANO, Teatro Nuovo Drammelodico.

6° 7° *Fascicolo.* — ARTURO COLAUTTI, Colomba. — A. G. LABANCHI, Gli Artisti Lirici e la scuola del Canto. — PAOLO GUETTA, Il canto nel suo meccanismo.

8.° *Fascicolo.* — ANTONIO FALCHI, Leonardo musicista.—GAETANO BALETTI Espiazione. - Sei un angelo.

Réjane

LA CRISI

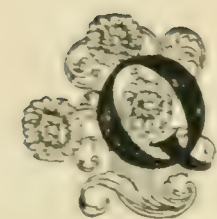
(dalla "FENOMENOLOGIA" ancora inedita)

..... In questa crisi la scienza oscillando tra esperimenti incerti e induzioni non bene sperimentate, tenta, nella parte ipotetica, preoccupare qualche linea dell' avvenire, ma l' arte scade di peso, perchè essa non fa anticipazioni di tipi futuri, e nel presente li trova ambigui, mal determinati, moderni cioè più nelle parole e nelle tendenze che nel costume. Non sono pochi i modernissimi che dimenandosi in furori tribunizii serbano anima feudale, e scaltrezza fratesca, i quali mentre si adoperano a perdere il decoro signorile, non riescono ad acquistare la schiettezza plebea.

L' altruismo di costoro, nel secolo nostro, somiglia al petrarchismo del secolo XVI, quando ciò che men si sentiva si metteva in rima. Ai dì nostri il vecchio tipo baronale è smunto; l'operaio cosciente è abbozzato in fantasia e val meglio come massa che come singolo; e il borghese, per quanto si rimoderni, tien sempre della sua origine mercantile e professionale. L' arte tra questi tipi non trova il suo, ai tipi sostituisce la tesi dalla quale non può derivare l' azione spontanea e viva che è figlia de' caratteri ed equivocando tra l'intelletto e la fantasia, vi testimonia che aspetta la sua modernità. — È pessimismo? — Tutt' altro: non si può descrivere una crisi senza una soluzione, cioè senza una visione netta di un passato che tramonta e di un avvenire che traduce in atto la modernità.

Giovanni Bovio

RÉJANE

E IL REPERTORIO DELL'ULTIMA "TOURNÉE,,

Questa volta Napoli è stata protetta dalla fortuna: Gabrielle Réjane ha svolta tra noi l'azione maggiore della sua attuale *tournée*. Ella ci ha dato in tre sere consecutive: *Parisienne* di Becque, *Ma Cousine* di Meilhac et Halèvy e *Amoureuse* di Porto-Riche, cioè: una saetta contro l'ipocrisia, un giulebbe contro la noia e un petardo contro l'eccessivo zelo d'amore nel matrimonio.

La novità vera per me — una novità drammatica che mi ha entusiasmato — è stata *Amoureuse*. Questa *pièce* rivoluzionaria è fatta per conquistare di colpo tutte le attenzioni, per scuoterle, per sconvolgerle, per terrorizzarle! Ma la sua forza d'esplosione anarchica non è volgare, non brutale, non micidiale, ma sana, salda, edificante, benefica. Essa non ripete il " ne quid nimis ,, ma ricorda con tutto il grido dell'anima sua che in amore, solo Amore comanda! Gli amanti che vogliono avere una volontà, cioè uno zelo, specie se eccessivo, da far prevalere, da imporre, sono quelli che si uccidono. A questa razza d'infelici appartiene la Germaine di Porto-Riche, nonostante la purezza delle sue intenzioni, il calore del suo affetto, la religione dei suoi sogni egoistici. È fatale che le affettuosità violenti non possano chiedere alla vita una lunga parte di sè; è fatale che le passionalità esclusiviste conducono alla morte dell'amore, prima che a quella della vita istessa. Nè bisogna correre col pensiero ad un altro estremo: l'amore condannerebbe del pari l'inerzia negli amanti. In ciò che comanda il dio bendato sembra esistere chi sa mai qual cosa di complicato e di astruso, mentre agli spiriti sereni la sua legge si rivela un prodigio di sapienza e di giustizia equilibrata. Amate — esclama — e non vi affaticate a penetrare quella che a voi sembra una misteriosa legge del mio regno! Amate, non indagate. Il giorno in cui dagli occhi miei cadrà la benda, io stesso guarderò in un abisso!

E a Germaine che ha voluto vedere da vicino il suo amore è caduta la benda dagli occhi: non più estasi, non più sogno, ma precipizio, rovina, abisso! La forza viva della *pièce* di Porto-Riche a me pare che stia appunto nell'urto violento dell'abuso dell'ideale contro la normalità della vita, la quale ha bisogno d'essere regolata rigorosamente se vuole dedicare a fin di bene i suoi giorni ed a vantaggio dello stesso amore — se ne ha uno — che la vivifica e segna una mèta al suo cammino. Germaine non è una giovane sposa ma una innamorata violenta, esclusivista, ingombrante. In quanto si affaccia nella mente del suo Etienne vuol esser lei. Un utile occupazione di tempo per ragioni professionali? Chiede, vuole, ottiene che sia sacrificata a lei. Uno svago, una contemplazione, un sogno, un' ora di silenzio, di raccoglimento, Germaine non vuole che prendano il suo posto nel cervello, nei sensi, nei nervi di Etienne! Ed è lì, di fronte a lui, per essere guardata, abbracciata, baciata! Ed è lì perchè tutte le parole del marito sieno rivolte a lei! Ed è lì, nello studio-salotto, assente lui, a contare nell' attesa del ritorno, i passi della gita, a sofisticare verso chi potrà rivolgere lo sguardo, la parola, e si agita, tormenta, affanna, e muta affanni, tormenti ed agitazioni in gridi di gioia, in mille ansiose domande, appena che lo vede rientrare, quasi come le fosse stato lontano per alcune settimane, per un anno! Sì, sono proprio queste le dolcezze che uccidono, quando riescono a resistere al tempo con cronicità naturalmente morbosa. E, infatti, mentre Germaine crede di avvincersi con maggior saldezza all'esistenza di Etienne, questi si sente come spinto a distaccarsi da quella della sua donna che l'adora. Anzi, in lui si manifesta un disgusto per quella sua vita senza respiro, per quella sua non più deliziosa tortura. Non appartenersi, non sentirsi più capace di forti iniziative individuali, vedersi ridotto ad una inerzia dannosa al suo spirito, tutto questo prepara in lui la ribellione, che infatti scoppia tremenda con un odio feroce, implacabile per colei ch' egli crede la sua perdizione, il disastro della sua esistenza. Qui non muore l' amore tra Germaine e Etienne, ma è ferito a morte: una vera tragedia d'anime innamorate! Perchè riviva è fatalmente necessario l' intervento e il compimento d' uno di quei fatti orribili che tutta una vita non basta ad espiare. Etienne è acciecato e prova questo suo stato di ferocia il brutale atto che appunto fa compiere alla moglie. Per liberarsene egli la gitta nelle braccia d'un amico, Pascal, e l'adulterio è perpetrato, non soltanto come una offesa sociale, ma in odio allo stesso amore: un delitto carnale freddo, laido, bieco, mostruoso! Questa colossale infamia si erge ora tra i due coniugi infelici, quindi si ridesta tra loro più violenta, ma non

più pura, la passione dell'amore. È un legame infernale che ora li tiene stretti. Essi domandansi smarriti, in qual modo tanto danno siasi prodotto tra le loro esistenze e si dibattono, si minacciano, si percuotono, piangono, gemono, soffrono pene angoscianti, strazianti, ma sono uniti più che mai, e ci voleva una colpa, dovuta ad un eccesso d'amore, per rendere indistaccabili i loro esseri avviliti, stremati, annientati, avviticchiati in un rimorso di opposta natura ma di eguale intensità, senza luce di rimpianto, senza conforto di riparazione! Che tragedia, che abisso, che miseria!

*

Tutto questo è nei tre atti di Porto-Riche: un mondo di verità passionale ammiserito, distrutto, dall' insorgere prepotente d'un errore fatale quanto comune. E questo errore anima la *pièce* del nobile artista, su di esso la potente, limpida, rinnovatrice concezione si basa e da esso si solleva, fino a divenire nel teatro, fatto d'arte sì alto e sì forte da parlar meglio che la dimostrazione abile, sonora, convincente di mille tesi. Oh, quanto c'è da imparare da questo prodotto d'arte che sembra tolto ad un vero prodigio d'umana facoltà concettiva.

Il dramma di Porto-Riche, ripeto, è saturo di buon anarchismo rinnovatore, e come tale non si offre ad un' ammirazione incondizionata, bensì gitta un guanto di sfida, o un grido di rivolta, che è più cònsono alla sua natura. Sia guanto, sia grido, i codini delle platee teatrali o non s' incomodano di raccogliere o fingono di non udire, e si abbandonano all'orgia dei fischi, come se questi segni dell'inferiorità e dell'inciviltà arrestassero il cammino inesorabile del mondo verso il miglioramento della razza umana e dell' educazione sociale. Alle spalle della mia poltrona, durante la rappresentazione di *Amoureuse*, sdraiato sulla sua, era un noto professore, un commercialista, della nostra Università. Quel signore, al terzo atto, esclamò: " Senza il dovere dell'ospitalità, avrei già fischiato! „ E, infatti, nella traduzione italiana, quell'illustre codino, avrebbe attuato il suo proposito e i suoi sibili, o sberleffi, avrebbero onorato Porto-Riche!

Lavoro drammatico di battaglia, dunque, questo *Amoureuse*, tutto contenuto in una concezione artistica viva e salda: una concezione che è un saggio di potenzialità e un modello di opera teatrale che può, anzi che deve, come ha già fatto, specialmente nel suo paese di origine, dettar legge! In merito della sua concretezza concettiva, si possono anche non discutere gli evidenti difetti di tecnica scenica, che si notano al terzo atto. Sono parecchi e tutti raggruppati allo scioglimento dell'azione. Se quel terzo atto fosse immune da questi difetti,

come i due primi, la *pièce* di Porto-Riche, oltre che di arte, sarebbe anche capo d'opera di teatro.

⁂

Volevo parlare a preferenza di Réjane e mi accorgo d'essermi, forse troppo, dilungato nell'esame del bellissimo dramma di Porto-Riche. Chiedo scusa, ma dichiaro che non ho saputo tacere la mia ammirazione per un lavoro che mi ha entusiasmato. E, d'altronde, è stata la Réjane che mi ha offerta la buona occasione di conoscerlo, e quindi tutto questo mio entusiasmo non può non risalire, come gratitudine, anche a lei. Ma è bene riassumere lo scopo che mi sono proposto, scrivendo questo articolo, in poche altre cartelle, e venire alla conclusione.

Gabrielle Réjane, volevo dire, in questa ultima *tournée* ha voluto fare dell'arte pura e semplice e vi è riuscita in modo degno del nome che porta per la bella fama conquistata. Ella ci è apparsa nelle vesti di Clotilde, il capriccio spietato di Henry Becque; in quelle di Riquette, quasi come a riposare tra una forte interpretazione e l'altra, e in quelle di Germaine, la creatura tipica, stizzosamente tipica di Georges Porto-Riche. Un programma eletto, fatto di sapienza e di gusto, che fa veramente onore a Réju, come deliziosamente la chiamava il suo maestro del Conservatorio, quel Regnier del cui nome si è già impossessato la storia, la quale lo consacra alla memoria delle genti venture, come un interprete complesso e perfetto del classicismo comico. Gabrielle Réjane è, scenicamente parlando, un prodotto d'elaborazione. La sua vena comica non fatta di maniera, le ha consentito di salire sino alla drammatica senza passare per processi artistici artifiziosi, ma acutamente penetrando la gamma delle umane sensazioni. Quando appare al pubblico in un personaggio comico come quello di Riquette, voi ne distinguete le linee soltanto da certe sottolineature di dizione, non mai da atteggiamenti estranei alla vita, da goffaggini utili alla caricatura. L'attrice dimostra di essere gelosa della dignità dell'arte sua e nulla compie per cui la critica possa rimproverarle una transazione spirituale od anche una facezia di cattivo gusto. Le attrici comiche che elevano l'estrinsecazione dell'arte loro a tanto rigore, possono bussare alle porte di tutte le sensazioni d'arte, giacchè il loro temperamento appartiene appunto a quel prodigio di natura, che nel palcoscenico è chiamato proteiformità. Réjane, poichè l'ho detto, amo di confermarlo, è appunto *una proteiforme*.

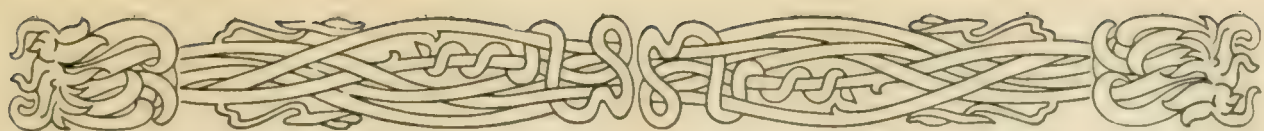
Certo, per giudicare questa attrice non sono sufficienti le tre recite d'una *tournée* e le cinque o sei di Parigi, quando ci è dato di udirle;

ma per farcene una idea generale le une e le altre possono anche bastare. In Germaine a me la Réjane sembra perfetta, per quanto, al terzo atto, l'interprete subisca l'indugio che è connaturato alla parte difettosa del lavoro. Un indugio che tecnicamente si potrebbe chiamare *arresto di sviluppo.* Ciò prova, del resto, che ella penetra in tutto e per tutto, non soltanto nel personaggio, ma in tutta la commedia. A questo mira il suo studio e non occorre dire quanto in ciò riesca rispettabile. Le *tournées*, come questa della Réjane, lasciano una viva traccia sul loro cammino, e perchè sono preparate con senso d' arte, e perchè sono svolte con serietà d' intenti, e perchè, infine, offrono ragioni alte di godimento e di discussione. L'arte, per esse, non subisce offesa, ma procede!

Con l' eletta attrice abbiamo applaudito di cuore il signor Gaston Dubose, un attore modernissimo, intelligente e simpatico: mi sembra il ritratto fisico ed estetico, con la riduzione del quaranta o cinquanta per cento, di Flavio Andò.

Gli altri compagni della diva.... sono apparsi tutte persone rispettabili.... ed anche gentili.

Napoli, 23 dicembre.

Gaspare di Martino

Paolo Ferrari filodrammatico

Fino dal 1847, nota il Gandini nel terzo volume della sua Cronistoria dei teatri di Modena, una colta brigata di circa undici giovanotti si unirono in casa di D. Antonio Cavani per recitare qualche commedia in famiglia. Il successo che ottennero fu tale che il locale divenne angusto e la Società filodrammatica nel 1848 trasportò le tende in una più ampia sala dell'antico palazzo Foschieri, in allora chiamato Orlandi, dal nome del nuovo proprietario. Quivi risiedette fino al 1852, epoca in cui la Società, notevolmente cresciuta d'importanza, presa in affitto una parte della platea del vecchio teatro Comunale in via Emilia (olim Rangone), vi fece costruire un elegante teatrino, di forma pentagona, che poteva contenere 200 persone a sedere e altrettante in piedi, oltre due loggie al pianterreno, destinate esclusivamente ai soci.

Fu in questa società che si ascrisse e brillò Paolo Ferrari, reduce nel 1848 da Massa Ducale, dove aveva passato puerizia e giovinezza, convivendo colà col padre, e dove aveva scritto in dialetto massese il suo primo lavoro teatrale *Baltroméo calzolaro*, edito ed illustrato da Giovanni Sforza — non tenendo conto di un primo conato, perpetrato mentre era studente all'Università di Modena in collaborazione di un compagno, credo certo Namias, e giudicato anche dagli stessi autori una vera bricconata. *Baltroméo calzolaro* fu poi ridotto in italiano col titolo: *Il Codicillo dello zio Venanzio* e in veneziano coll'altro: *El Libreto de la Cassa de risparmio.*

Per la festa del nonno, il 4 ottobre 1850, i figli e i nipoti di Paolo Ferrari recitarono in famiglia un' altra sua commediola intitolata *Una perdita a Faraone,* e l'intima festa si convertì in un vero trionfo pel giovane autore. Anche questo lavoro subì diverse trasformazioni: fu ridotta in vernacolo modenese e divenne *La Sgnóra Zvana e al Sgnór Zemian,* tornò in italiano col titolo: *Insistenza vince ostinazione,* e finalmente si convertì nella: *Attrice cameriera.*

Nello stesso anno 1850 in una casa privata si diede la commedia: *Scetticismo* ossia *Il Quinto lustro della vita* (ridotta poi in versi per la Ristori col titolo: *La Donna e lo scettico*), la quale diede occasione al Ferrari di affrontare il pubblico per la prima volta come autore e come attore. Egli sostenne la parte dello scettico Jacopo e recitò orrendamente male — così confessa candidamente il Ferrari stesso nei Cenni storici illustrativi degli intenti dell'autore e delle vicende delle diverse opere drammatiche, preposti ai varî volumi del suo Teatro edito a Milano dalla Libreria Editrice. Ivi aggiunge che assistevano alla recita Fanny Sadowski e Achille Majeroni (che recitavano in quell'epoca colla compagnia Astolfi al teatro Comunale nuovo), i quali ebbero la cortese ipocrisia di fargli degli elogi; ma non valsero a trarre in errore la di lui vanità, benchè così giovanile. Il Magiera in una sua conferenza sui dilettanti modenesi e Paolo Ferrari autore dialettale scrive che se dovesse dare un giudizio sull'attore Jacopo in quella sera non esiterebbe ad associarsi a quello del Ferrari stesso, sebbene contrario alla Sadowski e al Majeroni, perchè questi due eccellenti attori erano invitati, e gli artisti di professione, come tutti gli invitati, hanno il dovere di essere indulgenti e gentili coi dilettanti. Pare però che in progresso di tempo il Ferrari avesse molto acquistato come filodrammatico, tanto da smentire il severo giudizio suo e del Magiera. Nella Cronistoria dei teatri di Modena del Gandini infatti si legge che il Dottor Paolo Ferrari egregio autore drammatico eseguiva a meraviglia in seno alla Società filodrammatica le parti da generico; e lo stesso Magiera nella sua conferenza a proposito dell'esecuzione della famosa *Medseina d' ónna ragaza amalèda* scrive che come asserì prima di avere sentito recitare l'autore — attore infamemente, deve ora dire che in questo suo nuovo gioiello recitò in modo inarrivabile.

Ma procediamo con ordine.

Nel 1852 aveva scritto il Ferrari per la sua Società un altro lavoretto brillantissimo: *Dio i fa e po i-j-acumpagna* ossia *La Butéga dal caplèr*, in dialetto modenese, che fu poi voltata in italiano, mantenendo il secondo titolo. Ancora se ne ricordano le splendide esecuzioni date dalla famosa Compagnia Nazionale diretta da Paolo Ferrari medesimo, in cui ad omaggio riverente per l' illustre commediografo-direttore le sei parti della farsa erano sostenute da Virginia Marini, Pierina Giagnoni, Claudio Leigheb, Enrico Reinach, Angelo Vestri ed Ermete Novelli.

Fino dall'anno precedente il Ferrari aveva scritto *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, ed aveva mandato la commedia ad un concorso

aperto a Firenze dal Ginnasio Drammatico diretto dal Prof. Filippo Berti, dove nel dicembre del 1851 era stata recitata con grande plauso e premiata. Paolo Ferrari, divenuto direttore ed istruttore della Società filodrammatica modenese, diede lettura ai consoci (come accenna il Cerretti in un opuscolo dedicato per affettuosa ricordanza allo stesso Ferrari) del fortunato lavoro, e l'esito della lettura fu così grande che venne in tutti il desiderio di tentarne la rappresentazione. Furono quindi fatti trarre i copioni, distribuite ai singoli dilettanti le parti rispettive, e ciascuno si mise allo studio con uno zelo ed un' alacrità veramente invidiabili. Il Magiera nella conferenza più volte citata osserva che quando si aspira al titolo di filodrammatico per davvero, non basta prefiggersi a scopo il divertimento proprio od altrui, ma bisogna avere aspirazione e coscienza artistica, volontà di rendere le produzioni, se non coll'arte spesso convenzionale ma efficace cui ci hanno abituati i comici di professione, colla accuratezza e lo studio e l'intelligenza con cui è obbligato di supplire all'arte necessariamente deficiente chi per cultura deve conoscere i tempi a cui l' azione si riporta, i caratteri che designa e l' intenzione dell' autore, che colla recita si commenta. Chi, non obbligato, recita per propria elezione, ha doveri diversi ma non meno serî, e forse maggiori, di chi recita o per tradizione o per mestiere. I dilettanti della Società diretta dal Ferrari pazientemente e lungamente studiarono, provarono e riprovarono, seguendo colla massima diligenza le istruzioni dell'autore, che ebbe a sudare non poche camicie, a detta del Cerretti medesimo che interpretava il nobile patrizio Grimani, per insegnar loro mosse, gesti, intonazione di voce, controscene; ma alla fine presentarono quel capolavoro con tale maestria nel porgere, tale accuratezza nel vestirsi, nell'atteggiarsi, nell'intrecciarsi e muoversi sulla scena, quale ben poche delle nostre compagnie vollero o seppero fare dippoi. E corrisposero in tal modo pienamente alla fiducia che aveva in loro riposto il Ferrari, il quale nella sua qualità di istruttore e direttore scenico aveva dovuto pensare a provvedere e far allestire le scene, gli attrezzi, il vestiario, ecc. ecc. E gli uomini spinsero al colmo l' abnegazione, sacrificando pel grande avvenimento persino *l'onor del mento*, sacrificio vantato con eroicomica serietà dallo stesso autore in un brindisi con questi versi:

" Se omai dal Moncenisio giù giù fino a Taranto
  Torna in onor Goldoni, è tutto nostro il vanto;
Noi delle mogli impavidi contro le busse e i graffi
  Immolammo a quel grande barba, basette e baffi!....
Così nell' ecatombe fra i popoli pagani
  Faceasi a onor di Cinzia strage di cento cani!... ".

La prima rappresentazione di questa commedia ebbe luogo la sera dell'8 aprile 1853, e i giornali d'allora stamparono che l'aspettativa era grandissima, ma il successo fu immenso, tanto per la bellezza del lavoro, quanto per la bravura degli esecutori. Nel 1854 Paolo Ferrari scriveva al valente commediografo Vincenzo Martini, il padre di Ferdinando, parlandogli delle sue immense brighe come direttore della Società filodrammatica Modenese: " fate presto, mi dicono i Soci; mettete su qualche cosa senza impegno, qualche commediola francese; ci vuol tanto? Io pago perchè si reciti; dunque recitate; e se non recitate io non pago! — Nella mia qualità di istruttore ho fatto fronte per alcuni giorni — ma poi vedendo che questo logicissimo discorso si generalizzava, ho pensato di dare agli stolidi una buona lezione. Volete che si reciti? recitiamo: volete roba francese? ecco roba francese: *Il Pouff* di Scribe, la commedia che mette più a nudo l'oltramontana impostura in fatto di lettere, d'arti, ecc.; e che porrà quindi ugualmente a nudo l'imbecillità cieca di noi italiani che a quell'impostura crediamo anche quando i francesi stessi ci gridano: siamo impostori: le nostre rinomanze, la nostra grandezza letteraria, la nostra potenza poetica, tutto è un immenso *pouff*, e chi ci crede, ci fa la figura del contadino idiota che compra dal ciarlatano di piazza gli empiastri che guariscono tutti i mali ". E ad onta di questo amaro sfogo oltre *Il Pouff*, da quest'epoca infino al 1860, sotto la direzione del Ferrari — e mentre questi scriveva pel teatro italiano oltre *Scetticismo* (da cui come accennai trasse poi *La donna e lo scettico*), *Il Tartufo moderno* (divenuto più tardi *Prosa*), *La Poltrona storica*, *Dolcezza e rigore*, *La scuola degli innamorati*, *Insistenza vince ostinazione* (tratta, come ho detto, dalla *Perdita a Faraone*), *La satira e Parini*, e *Persuadere, convincere e commuovere* — molti altri lavori francesi furono rappresentati dalla Società. *L'ultimo giorno d'opulenza*, *Una Battaglia di donne*, *La Erede*, *Il Quacchero e la ballerina*, *Michele e Cristina*, *Una Visita a Bedlam*, *Leonilda*, *La Calunnia*, *Giovanna e Giovannina* ed altre di minor mole dello Scribe stesso, *Onore e denaro* di Ponsard, *Madamigella De La Seiglière* di Sandeau, *Il Genero del signor Poirier* dello stesso e di Augier, *Leonzio* e *Il Marito in campagna* di Bayard, *Per diritto di conquista* di Legouvé, *La moglie che inganna il marito* di Moreau e Delacour, e probabilmente diverse altre, mentre faceva appena capolino papà Goldoni colle *Smanie per la villeggiatura* e *Le Donne curiose*, Paolo Bettoni con *Lo Sdegno propone e l'amore dispone*, David Chiossone coll' *Ultimo addio*, il Ferrari medesimo colla *Butéga*, *La Sgnóra Zvana*, oltre il *Goldoni* cui già si è accennato, e con *La Scuola degli innamorati*, ed un nuovo giovane

commediografo modenese, che s' era rivelato con una delle più belle farse del teatro italiano: *La Tombola,* anche adesso nel repertorio di quasi tutte le compagnie e che oltre a questo vero gioiello avea fatto rappresentare dalla Filodrammatica di cui parliamo *Le avventure di due cappelli*, *Durante il veglione*, *Due matrimoni occulti* e una brillantissima commedia in dialetto, intitolata: *El Serer.*

Sul finire del carnevale nel 1859 la Società avea preparato una delle consuete rappresentazioni. Mancavano quattro giorni alla recita, scrive Paolo Ferrari nei Cenni Storici di cui ho già parlato, quando la signora dilettante prima attrice, garbatissima gentildonna ma come dilettante un pochino bisbeticuccia, entrata in timore di *derogare* col sostenere una parte anche nella farsa, con pretesti più o meno palesi, dichiarò di non poter recitare tranne che nella commedia. Essa avea fors' anche un secondo fine: quello di rendere impossibile la recita, perchè non era di suo gusto; almeno così fu sospettato: epperò il Ferrari si mise in puntiglio che la recita dovesse aver luogo e disse con certa baldanza ai colleghi: se non abbiamo una farsa, ne scriverò io una — in due giorni la scrivo, negli altri due si prova e si va in scena. Alla sera del secondo giorno infatti il Ferrari portò in Società *La Medseina d' ónna ragaza amalèda* e ne diede lettura. Il mattino successivo si fece senz' altro la prima prova: la sera altre due prove: il quarto giorno si provò ancora tre volte al mattino, e la sera si recitò. Paolo Ferrari aggiunge: " Io feci la parte del *Vetturino*; anche qui ci entrava un puntiglio: come Tommaso Grossi scrisse le sue novelle patetiche in dialetto milanese, per mostrare che si può far piangere anche colla parola dialettale, avevo anch' io scommesso di commuovere con una parte in dialetto; e ci riuscii: io, in generale, recitando in italiano, ero un cane; recitando in dialetto mi scopersi un grande artista; fu un vero trionfo d' attore; fu l'unico in tutta la mia gloriosa carriera di dilettante, ma fu grande. Del resto il fatto è comunissimo. Toselli, Morolin, due grandi artisti nei loro dialetti, quando recitavano in italiano erano.... quello che ero io ". E il Magiera, che, come si è detto, l'avea sentito recitare *La Medseina* in modo inarrivabile, dice che il Ferrari presentò in *Girolem* il caratteristico tipo dei vetturali, dai modi recisi, ruvidi, eppure simpatici — quali si vedevano in quei giorni sostare a gruppi colle fruste in mano nel canto fra via Emilia e Posta vecchia (detto appunto dei vetturini), celiando fra loro e magari anche bestemmiando, se erano certi di non essere sorvegliati dai dragoni del Duca; e conclude di non aver mai sentito alcun artista recitare quella parte come la recitò l'autore, dichiarandosi convinto che pretendere di uguagliarlo sarebbe semplicemente assurdo.

La sera del 27 gennaio 1859, durante la recita del fortunato lavoro, venne distribuito fra i numerosi spettatori il seguente foglietto a stampa:
" Memoria di riconoscenza a Paolo Ferrari, che usando il dono del genio, a gloria della patria e ad aumento di virtù cittadine, s' è acquistato l'amore e la riverenza di tutta Italia.

" Alla terza recita delle tue Scene popolari *La Medseina d'ònna ragaza amalèda*, di che ci hai fatto dono e che tanto favore han trovato ne' tuoi concittadini, ti offriamo questi versi a testimonianza di gratitudine e d'affetto. Conoscendo noi come la gentilezza dell'animo sia in te uguale alla coltura della mente, non dubitiamo ch' essi ti siano accetti, comecchè non abbiano alcuna ragione di confronto nè col dono tuo, nè col bene che ci reca la tua amicizia, nè colla compiacenza che proviamo d'averti a Socio — *La Società Filodrammatica*.

" Ode

> I dialetti non sono solamente oggetto di curiosità, ma di utilità, di necessità popolare. . . Anche le commedie sarebbon forse da scrivere in dialetti.
>
> BALBO

Fu già stagion che sol di Fille e Clori,
Di zeffiri, e ruscelli, e boschi, e prati,
Del gel del verno, e degli estivi ardori
Cantâro i vati.

E le arcadiche genti coronâro
Di facil lauro gli arcadi poeti:
Ma qual semenza di virtù fruttâro
I versi lieti?

Tu, se a virtù non guida, il carme sdegni:
E sai che è sacrilegio usare in fole
Il don del canto, di che Iddio far degni
Sì pochi vuole!

A te fur cari i grandi, che primieri
L'Italo d'ozio e di torpor nudrito
Scosser con canto dopo l'Alighieri
Più non udito.

E vide Italia di quai gioje paga
Sì folleggiasse: accolse la rampogna,
Ed osservata al nudo ogni sua piaga
Ebbe vergogna.

Si rivolse a virtù con voto anelo;
Benedì de' suoi vati al viril canto;
E gl'invocò, quando volàro al Cielo,
Con lungo pianto.

Tu dall'avello or gli hai ritolti, e dono
Alla patria n' hai fatto. A noi presenti
Or son di nuovo: or pur ci allieta il suono
De' loro accenti.

Non t'arrestâro inciampi: l'ardua meta
Toccasti ardito; e plauso te ne dava
Ogni uom di cuore; e Italia suo Poeta
Ti salutava.

E mentre il comun vizio in sulle scene
Coll'armi osteggi che insegnò natura
E mostri come la virtù diviene
Più bella e pura,

Riflessa a noi presenti in vivo specchio
Ogni nostra maniera o buona o ria
Colla vergin favella, che l'orecchio
Prima feria:

Sacro linguaggio, cui d'aprire intero
All'alma il varco solamente lice;
Che il duol, l'amor, la speme, ogni pensiero
Ricopia e dice:

E caro è al popolano, che sè stesso
Facil vede, sè pensa, e sè comprende,
E mentre sul suo vizio ride anch' esso
Virtude apprende.

Ed ahi! come tal gloria che palesa
Pur l'italico ingegno, e di bellezza
Sì varia è ricca, come non è intesa,
Come si sprezza?

Ma tu non cura; e t' incoraggi il voto
D'altro giudicio. E se finor negato
Fu questo vanto a noi, d'empiere il vuoto
Ora a te è dato.

Sì, il popol che il tuo genio a gioja invita,
Cui l'intima famiglia tu disveli,
Più non si duol che altrove avesser vita
Il Porta, il Meli.

G. Galassini „

Mi sono fermato di proposito su questo punto, perchè per Paolo Ferrari quella di filodrammatico è una gloria ignorata, e se chi scrive, per ragione d'età, non può attestarlo di scienza propria, col Magiera possono testimoniarlo i non pochi superstiti della generazione che tramonta, che ad ogni nuovo successo del Ferrari autore, giustamente orgogliosi dell'illustre concittadino, ai più giovani che seguivano con compiacenza i trionfi del drammaturgo ripetevano sempre: — se l'aveste poi sentito a fare il vetturino nella *Medseina*!

Nel 1860 cessò l'affitto del teatro e la famosa Società si sciolse; anche perchè il nuovo Regno aveva allontanati da Modena molti dei suoi componenti. Fra questi il Ferrari che fu nominato professore di Storia all'Accademia Scientifica Letteraria di Milano. Il Prof. Vittorio Ferrari nel suo bel libro edito nel 1899 in memoria e ad onore del padre, scrive che per Paolo Ferrari Milano fu una seconda patria; ed è così infatti imperocchè ivi egli raccolse le più grandi simpatie e si guadagnò in breve autorità ed onori. A Modena più non fu che di passaggio, in occasione il più delle volte di qualche sua nuova commedia che avesse dovuto rappresentarsi per la prima volta in qualche nostro teatro. Quivi viveva il di lui fratello maggiore, il colonnello Giambattista Ferrari, eccellente dilettante, direttore ed istruttore esimio di compagnie filodrammatiche. Egli nel 1876 raccolse sotto il suo comando tre Società private che esistevano a Modena e fondò l' *Accademia Modenese Paolo Ferrari*, che per parecchi anni rifulse di splendida luce. L'illustre commediografo ne era Presidente Onorario — e fu l'ultima volta che il nome di Paolo Ferrari si trovò legato coi filodrammatici modenesi. Questi in una sua bellissima fotografia, che il sottoscritto gelosamente conserva, dedicata all'Accademia nell'agosto del 1882, lasciò scritto di proprio pugno: " Agli egregi amici concittadini cultori dell' arte drammatica in una benemerita Accademia, la quale ha un solo torto — quello di intitolarsi da me — con affettuosa e memore riconoscenza „.

Vincenzo Tardini

Il piccolo colpo di Stato

ALLA "COMÉDIE FRANÇAISE,,

I lettori di questa *Rivista* già conoscono gli avvenimenti che spinsero i " Sociétaires „ della Comédie française a ribellarsi al Ministro, all'Amministrator generale, e a ricorrere al *Consiglio di Stato* a fine di tutelare quelli ch' essi chiamano i " loro diritti „, diritti che il famoso *decreto di Mosca*, da' tempi di Napoleone I.° Console, loro concede.

Ritornar sullo " scisma „ ultimamente prodottosi nel primo teatro di prosa che vanti la Francia, parmi cosa non del tutto inutile e oziosa: chè gravi e vitali, per l'avvenire della scena drammatica contemporanea, son gli argomenti che si dibattono così da una parte come dall'altra, e che fanno dilagar tanto inchiostro, proprio di questi giorni, su' maggiori giornali di Parigi.

⁂

In Francia, ben diversamente che da noi, le così dette *questioni teatrali* interessano i più; scaldano gli animi, appassionano anche gli indifferenti, obbligano i maggiori scrittori a scendere in lizza e fan argomento di conversazione in tutti i salotti, in tutti i circoli, in tutti i luoghi dove si discute di politica, di letteratura e di arte. Segno questo evidente della *intellettualità* di un popolo, che, per ragioni di cultura, va messo, a buon diritto, innanzi agli altri.

La " Comédie française „, poi, sanno tutti, è una Istituzione gloriosa, alla quale si ricollegano fatti memorandi e tradizioni superbe. Da Corneille, Racine, Molière, a Augier, Dumas figlio, Sardou, Pailleron, Milpac e via dicendo; dalla Rachel a Sara-Bernhardt e alla Bartet; da Got a Monnet-Sully e a Silvain, tutta una plejade di autori e di attori davvero insigni passarono, e passano, per quella storica scena illustre: e, in essa, anche Eleonora Duse s' ebbe dell' arte sua consacrazione nuova.

Quanto, dunque, tocca da vicino alla “ Casa di Molière „, tocca anche, per così dire, a una parte del cuore e dell'intelletto d'ogni buon Francese. Risorta, or non ha guari, da' rottami di un incendio spaventevole, e chiamata a un rinnovamento di vita artistica, la *crisi* presente non poteva non appassionare il “ tout-Paris „ delle lettere e delle arti.

⁂

Quale la cagione prima di tanto dissentimento? — La soppressa *commissione di lettura*.

Stanno schierati, gli uni agli altri di fronte, gli autori, e gli attori.

Dicono i primi: — Noi non riconosciamo a' “ Sociétaires „ il diritto di giudicare, in prima o in seconda lettura, le commedie che scriviamo. Non siamo più degli scolaretti, cui il maestro corregge il compito. Che cosa vuol dire “ accettar la commedia *a correzione?* „ *A correzione* di chi?... Di Monnet-Sully, o di Coquelin-cadet?... Di Silvain, o di Leloir?... Di De Ferandy o di Berr?... Ma chi non sa che ogni attore, salito in rinomanza, giudica solo secondo la *parte* che, nella commedia, può essergli affidata, e secondo le proprie peculiari attitudini?... L'attor tragico non ama, e non vede, che la *parte tragica*: l'attor comico solo la *parte*, e però la commedia, *comica!...* E gli attori — per quanto celebri, non van forse soggetti a continui inganni?— La storia del teatro di tutti i giorni è lì a provarlo! I granchi pescati non si contano oramai più! — Perchè dobbiamo subir l' umiliazione d'attendere, palpitanti, in un' anticamera, il verdetto di coloro che son chiamati solo a interpretarci? E, quando il nostro *lavoro* è accettato, perchè dobbiamo sommetterci alle correzioni, o alle modificazioni, che il signor Le Bargy, o il signor Leloir, c'impongono *alle pruove?* L'opera nostra n' esce di tal guisa snaturata, e alla dignità dello scrittore è recata offesa mortale.—Tutti i mali che affliggono la “ Casa di Molière „ derivano dalla *Commissione di lettura*. Per essa, infatti, le commedie ardimentose, battagliere, dettate da uno spirito nuovo, e scritte con veri intendimenti d'arte, son destinate a non veder mai la luce della ribalta di Molière, chè i *lettori* si lasciano guidar solo da considerazioni bottegaje; avendo una parte negli *utili*, e negl'*incassi*. Non è dunque da maravigliare se il teatro *Antoine*, il teatro *Gemier*, e lo stesso *Gymnase*, che, guidati da una mente sola, da una volontà sola, obbediscono a più elevati criterj d'arte, servirono e servono al rinnovamento della scena di prosa, aprendo la via a molti giovani ingegni sconosciuti, accogliendo tutti gli ardimenti nuovi; mentre la *Comédie-Française* riman fossilizzata e sterile; sì che l'arte moderna

non le va debitrice di nessun passo innanzi, di nessun rinnovamento salutare.

Dicono i secondi: — Noi non siamo pagati, come i nostri colleghi del *Vaudeville*, del *Gymnase*, della *Porte Saint Martin*, per recitare solo le commedie che piacciono a' Direttori: siamo un'accolta di attori interessati nell' azienda: stiamo agli utili, come alle perdite: abbiamo delle tradizioni gloriose da conservare: non possiamo mettere la scena di *Molière* a disposizione del primo autore improvvisato. L'Antoine, e il Gemier possono, se lor talenta, accogliere qualunque " pazzia scenica ", sotto il pretesto che i loro son " teatri più o meno liberi ": e che i " giovani ingegni " hanno diritto di far le prime prove. Il loro pubblico è, poi, affatto speciale; nè si compone, come il nostro, di una larga clientela straniera, che, mettendo il piede alla *Comédie*, sa di entrare " nella prima scena del mondo ". Nè essi hanno la responsabilità di una tradizione *classica* da conservare e accrescere. Vedreste voi, ad esempio, *Les remplaçantes*, *Les Avariés* del signor Brieux rappresentati sulla scena di Racine, di Corneille e di Molière? E, in fin delle fini, siamo, o no, protetti e salvaguardati, ne' nostri più gelosi diritti, dal *decreto di Mosca*? Ed essendo anche *gli amministratori* del nostro teatro, cui dedichiamo ingegno, zelo, fatica, chi può metter il naso nelle faccende nostre, e vietarci di rappresentar solo le commedie che a noi sembrano, a torto o a ragione, capaci di attirar la clientela, e dar degl'incassi degni del maggior teatro di Francia? Siamo poi, forse, degl' imbecilli, cui il senso drammatico si sia talmente ottuso da non saper più distinguere tra una commedia buona, e una cattiva? E tanti anni di pratica non devono contar più nulla?

Gli autori, poi, che si lagnano delle correzioni e modificazioni che il lungo esercizio della scena ci suggerisce, sostengano, se possono, che i nostri consigli, più d'una volta, non hanno *salvato* le loro commedie! E, di grazia, l'essere accettati, o rifiutati, da un Porel, da un Antoine, da un Samuel; ovvero da noi, in che lede, più o meno, quella dignità onde si mostrano, oggi, così fieri?... Più occhi, non vedran sempre meglio d'un occhio solo?

Tra le due *parti contendenti* interviene, logicamente, un terzo — l' " Amministrator generale. "

— E io, che cosa ci faccio, se non ho nemmeno il diritto di scegliere le commedie da rappresentarsi? E sono, poi, chiamato a rispondere — dinanzi al tribunale della pubblica opinione — del Ministro — degli uomini di lettere—della critica—di tutti i lavori che fiascheggiano: degl' *incassi* che diminuiscono; dei rifiuti, spesso inconsiderati e inconcepibili, della *Commissione di lettura*?! L' opera mia devesi limitare

soltanto alla parte amministrativa, e alla distribuzione giornaliera del repertorio classico e moderno? Che mi giova di presenziar *le letture* delle commedie nuove, quando il mio voto non è preponderante, e non può nulla sopra i vostri? E devo quotidianamente assistere allo strazio di commedie rifiutate, quando al mio intelletto d'arte sembrano invece, opere belle, forti, vitali?

⁂

Oportet ut scandala eveniant! — Gli scandali, in fatti, non mancarono: *Cherubin* di Francis De Croisset — un belga ventiduenne, naturalizzato francese — strombettato qual un capolavoro, cadde irremissibilmente alla " prova generale ", per non rialzarsi mai più: *Les Rois* dello Scheffer furono, *alle prove*, così malmenati a furia di rimaneggiamenti da spremere lacrime amarissime dal ciglio del malcapitato Autore, che consentì a tanto strazio per non perder l'onore di essere rappresentato alla *Comédie*: una commedia novissima di Octavio Mirbeau, accettata solo *a correction*, fece apostrofare in sì fatta guisa *i lettori*: — La correzione ve la darò, io; ma sulle vostre spalle! —

I giornali, con a capo il *Figaro*, nella persona di Jules Duret, s'impossessarono di questi fatti scandalosi: gli autori fecero fuoco e fiamme contro la *Comédie*, decretandone a dirittura la fine: il Ministro delle belle arti se ne commosse; e Jules Claretie — l' Amministrator generale — prendendo una risoluzione virile, consigliò al ministro Leygues di " sopprimere, *ipso facto* la famosa *Commissione di lettura*. "

I " Sociétaires ", ben inteso, si mostrarono feriti a morte dal *decreto ministeriale*, che toccava *l' editto di Mosca!* E, novelli Ugonotti, cominciarono a cospirar, segretamente, nella " loge " del Monnet-Sully, del Leloir, e del Le Bargy — l' attore della *Comédie* che dà il *la-la* alla moda parigina, che va celebre per le sue cravatte, e sostituisce, nelle eleganze tutte del vestire, l' ex Principe di Galles.

In quelle segrete conventicole, fu votata una *protesta* contro il Claretie che i giornali stamparono, ma che al *colpito* non fu data nemmeno in copia!

" Avendo l' amministratore generale — dicevano i ribelli — accettato di divider con noi gli *utili* della *Comédie*, il suo stretto dovere si era quello di difendere le nostre più gelose prerogative.

Con un bel gesto, il Claretie, letta ne' giornali la fiera protesta, scrisse al Ministro che restituiva immantinente la parte da lui percepita sugli *utili* del teatro.

Un nuovo *decreto* del signor Leygues mise il colmo a' furori dei

signori *sociétaires*, e le donne non si mostraron, nell'accanimento, da meno degli uomini.

Il *decreto* diceva: “ dopo 20 anni di servizio, i *sociétaires* della *Comèdie* potranno, dall'Amministrator generale, esser collocati a riposo, e messi in pensione: e solo, di anno in anno, potrà aver luogo *la riconferma* di quelli che l'Amministrator generale stimerà ancora utili alla *Casa di Molière.* „

Altro strappo, anche questo, all' *editto di Napoleone!*

Volere, o no, uno spirito nuovo era penetrato, e penetrava, nella storica “ Maison „!

“ In tempo di monarchia assoluta — ebbe ad esclamare l' ottimo Silvain (che, anche in Italia, tutti amiamo) noi costituivamo come una piccola Repubblica libera: in tempi di Repubblica, le nostre antiche libertà sono soppresse! „

Inde altre ire, altri furori!

Da' segreti conciliaboli de' signori *Sociétaires*, nacque, da ultimo, la presentazione al Ministro di una *relazione generale* sulle floride condizioni della *Comédie* al tempo de' predecessori del Claretie, e su quelle disastrose (?) al tempo dell'Amministrazione *claretiana.*

La ribellione, questa volta, oltrepassava il giusto segno: chè gli egregi protestanti parvero dimenticare la larga *sovvenzione* che lo Stato concede, ogni anno, al loro Teatro, riservandosi i supremi poteri su esso.

Il Ministro pregò, freddamente, *Edipo-Re* (*alias*, l'attor tragico Monnet-Sully) di rimetter in tasca la “ relazione „; e, il giorno dopo, con atto fulmineo, nominò Luciano Guitay — *l'avvocato Bréard* della *Veine* di Alfredo Capus — *direttore di scena della Comédie française,* a *parti uguali* col più vecchio de' *Sociétaires.*

Con questa nomina — accolta dagli autori e dalla stampa con singolar favore, essendo il Guitay persona di gran valore e d' incontestabile ingegno — il Ministro e il Claretie si vendicarono, nobilmente, del rifiuto che il signor Le Bargy aveva dato al Lavedan, che desiderava lo ajutasse a *mettere in iscena* il suo *Marchese di Priola.*

I *ribelli*, fregandosi le mani, dicevano: — d'ora innanzi non metteremo più *in iscena* nessuna commedia nuova; una volta che le commedie le sceglie solo il signor Claretie! Pensi lui anche *a metterle in iscena!*

E, non riconoscendo al lor Amministrator generale le capacità tecniche volute, già credevano di tener in pugno la vittoria!

Le *prove* del *Marchese di Priola* sono già cominciate sotto la direzione del Guitay: che, a quanto pare, ha maravigliato gli stessi ribelli per la prontezza e giustezza del suo “ colpo d'occhio „.

L'ordine, oggi, è rientrato nella *Casa di Molière*; e, con l'ordine, una pace relativa: chè i *Sociétaires* ricorreranno, a quanto si susurra, al *Consiglio di Stato* perchè definisca i loro diritti.

⁂

Da quanto ho brevemente esposto, e con tutta imparzialità, scaturiscono varj insegnamenti, e nasce più d'una importante questione.

— Sono, oppur no, gli attori — generalmente parlando — buoni giudici in fatto di commedie?

— L'opinione di un uomo solo, che sia un letterato illustre [è il caso del Claretie], vale ora più, o meno, di quella di sei o sette attori riuniti?

— Deve chi dirige un Teatro poter assumere sopra di sè la piena e intiera responsabilità delle *produzioni* che il pubblico è chiamato a giudicare?

Distinguiamo! — gli attori, generalmente parlando, sono spesso cattivi giudici, perchè si lasciano guidare da considerazioni che non hanno da veder nulla con l'arte, sanamente intesa. Niuno può negar loro una grande competenza e una lunga pratica; ma nè questa nè quella li mettono al riparo da errori grossolani, e da " cantonate „ d'ogni natura.

Uno scrittore illustre, che sia al tempo stesso autore drammatico reputato, può, ben s'intende, ingannarsi come l'ultimo de' mortali; ma egli vanta una innegabile superiorità sulla comune degli attori militanti: quella di giudicar la commedia sotto l'aspetto puramente letterario e drammatico. Una *sola responsabilità*, poi, val sempre meglio — a mio credere — di molte altre responsabilità, che si elidono l'una con l'altra. Chi dirige un Teatro, e ne è creduto degno, deve poter rispondere delle azioni sue, non di quelle altrui.

Gli Autori, inoltre, saran meglio salvaguardati, ne' lor legittimi interessi, da un loro confratello meritatamente illustre, che non da attori estranei a tutto il movimento letterario.

Gli Autori che già fecero nobilmente le loro prove sulla scena, hanno, poi, acquistato — o m'inganno — il diritto d'esser giudicati dal pubblico: e non possono, nè devono, tollerare che gli Attori li rimandino a scuola.

La *lettura* delle commedie è, sopra tutto, utile e doverosa per i giovani, che s'affacciano, la prima volta, alla ribalta: e hanno bisogno d'esser guidati, consigliati, tutelati.

Ogni Direttor di teatro deve poter rispondere dinanzi al pubblico delle *produzioni* che mette in iscena: peggio per lui, se si sbaglia,

e se ruina i propri interessi, o quelli che gli sono affidati. La *responsabilità*, ripeto, dev' essere una sola.

M' inganno ?

E, adesso, s'impone un altro importante problema :

— Può un letterato illustre, che sia anche un autor drammatico applaudito [è sempre il caso del Claretie], rivelarsi eccellente Amministratore e Direttore, e non saper mettere in iscena una commedia ?

— Ogni accolta di attori, deve, oppur no, esser guidata e istruita da una mano tecnica ?

— Chi dirige il palcoscenico deve, al tempo stesso, recitare ; oppur no ?

La risposta a queste domande non mi par difficile.

1.° Il letterato illustre, se anche autore drammatico di grido, può essere un eccellente Amministratore, un ottimo giudice in fatto di commedie; ma ignorar l'arte, così speciale e difficile, del *mettere in iscena*.

2.° Ogni accolta di Attori, ha bisogno d'esser guidata e istruita da una *mano tecnica* ; e questa mano, a mio credere, dev' esser quella di un *attore* — principe.

3.° Chi dirige il palcoscenico, *non* deve recitare.

Alla *Comédie*, l'hanno sì bene compreso che il Guitay concentrerà tutta l'operosità e tutto l'ingegno suo solo nel *metter in iscena* le commedie nuove, e quelle del repertorio antico e moderno. L' azione di lui sarà di tal guisa libera da ogni pastoia, e frenata solo da' più nobili intendimenti d'arte.

⁂

Giulio Claretie, nelle dure vicende di questi giorni, ha toccato con mano l'ingratitudine degli uomini, e quella . . . degli attori. Non c' è cortesia, non c' è favore, ch' egli — buono e generoso — non abbia usato. Molti *Sociétaires* devono a lui la bella condizione che hanno alla *Comédie* : molti autori devono a lui i posti e le onorificenze onde furon creduti degni. Ebbene, salvo pochissimi, tutti gli fecero e fanno, l'uomo addosso : la innata gentilezza sua è definita : *debolezza* : l'alto sapere, e la innegabile competenza drammatica, son fatte credere : *vanità* e *ignoranza !*

Ma l'illustre uomo che è un grande amico dell' Italia nostra, da lui onorata anche ultimamente nella persona di Eleonora Duse e di Ermete Novelli, se ne consolerà facilmente, pensando, con filosofia, alla sconoscenza degli uomini. . . E seguiterà, con mano ferma, confondendo i suoi avversarj, a dirigere le sorti del primo Teatro di Francia.

Camillo Antona-Traversi

L'età feconda degli autori drammatici

Voltaire, nella sua *Vita di Molière*, venendo a parlare della rappresentazione delle *Preziose ridicole*, scrive queste parole, che potrebbero essere incise a caratteri d'oro su ogni tavolino di ogni giovane autore: “ Molière aveva allora trentaquattr'anni: è l'età in cui Corneille fece il *Cid*. È ben difficile di riuscire prima di questa età nel genere drammatico, che esige la conoscenza del mondo e del cuore umano. „

E Voltaire stesso lo provò: e lo mise in pratica: quasi tutte le sue tragedie furono scritte in età matura: ove si tolga l'*Edipo*, composto (sotto l'influenza dei tragici greci) a diciott'anni, le sue migliori opere appartengono a quell'epoca della vita, in cui l'ispirazione vivace viene accompagnata dalla profondità degli studii, la fantasia troppo fervida viene smorzata dall'esperienza degli anni.

La *Zaira*, che è il capolavoro di Voltaire, fu rappresentata per la prima volta nel 1737, quando cioè il poeta aveva quarantatrè anni: il *Maometto* è anche posteriore.

Ma per tutti basterebbe l'esempio di Molière. Sono persuaso che anche il giovane autore più smanioso di farsi rappresentare la sua prima commedia si accontenterebbe di giungere alla gloria dell'oscuro tappezziere di via Sant'Onorato, tranne forse quel giovanotto — ignoro se autore, o critico, o semplice spettatore — che all'uscita di una rappresentazione del *Tartuffo*, al teatro *Valle* di Roma, fece questa osservazione, sdegnosamente concisa, sul merito del lavoro: “ Una pallida imitazione di Goldoni! „

Ma, fatte le medie, ho motivo di credere che anche il più presuntuoso fra i giovani autori non rifiuterebbe di sottoscrivere la più mediocre commedia di Molière. Perciò l'esempio è opportuno.

L'autore del *Misantropo* scrisse la sua prima commedia: *Lo Stordito*, a trentadue anni: si rallegrino tutti coloro che, al varco della trentina, hanno una commedia in cassetto: c'è buona speranza! Anche

prima d'allora scrisse, è vero, alcune farse, o piuttosto adattò alcuni scenarii della commedia dell'arte (*Il Medico volante, La gelosia di Barbouillè, I tre Dottori rivali, Il maestro di scuola,* ecc.), ma la prima produzione regolare fu quello *Stordito*, che rappresentato per la prima volta a Lione, vi ottenne tanto successo, e che pur non appartiene ancora alla serie dei capolavori. Per trovar questi bisogna arrivare al 1662, che è l'anno della *Scuola delle mogli*, cioè quando Molière aveva quarant' anni. Il *Tartuffo* è del 1664: il *Misantropo* del 1666.

Mi si dirà: uno o due esempî non bastano a sostenere la tesi. Ed io rispondo che questa mia asserzione è basata su dati statistici, su una lunga osservazione delle biografie dei commediografi; e lo studio fatto mi fa concludere che sono pochissimi quegli autori, che scrissero delle buone commedie o delle buone tragedie in giovane età. Goethe, ad esempio, fu precoce: il suo *Goetz di Berlichingen* fu scritto a soli ventiquattr'anni, ma il dramma storico del poeta tedesco non rappresenta la maniera definitiva del drammaturgo, non è la più alta espressione del genio: per aver questa occorre arrivare al *Faust*, che fu compiuto negli ultimi anni di vita.

Anche Schiller fu relativamente precoce: ma l'eccezione, come sappiamo, non fa che confermare la regola.

Ho quì sott'occhio una lunghissima lista di nomi di autori drammatici francesi (vissuti la più gran parte nel secolo scorso): fra questi pochissimi produssero delle buone opere fra i venti e i trent'anni: quasi nessuno prima dei venti. Mi piace riportar quì i nomi di questi scrittori — tragici e comici — affinchè non si taccin di temerarie le mie osservazioni: chi vorrà prendersi la briga di andar a ricercar le monografie sulla loro vita, o a compulsar le storie letterarie, si accerterà di quanto io affermo.

Scarron, La Fontaine, Baron, Caux, Longepierre, Chateaubrun, de Belloy, Pont de Veyle, Lanoue, Destouches, Piron, l' autore del *Glorioso*, Le Sage, autore del *Turcaret*, Gresset, autore del *Cattivo*, Marivaux (non rammento, come vedete, degli ignoti), Collin d'Harleville, Demoustier, Alain, Flins, Fabre d'Eglantine, Sègur, Genest: tutti questi scrissero la loro prima commedia in età superiore ai trent'anni. Beaumarchais, che col suo *Matrimonio di Figaro* diede la più bella commedia del secolo XVIII (e che fu scritta allorchè il suo autore aveva cinquant'anni), non affrontò il Teatro che in età di trentacinque anni, ed anche con una produzione di poco valore: l'*Eugenia*, un mediocrissimo dramma.

Andiamo avanti nell'elenco: Poisson, Nivelle de La Chaussée, che fu il creatore del dramma lagrimoso, Bruèys, Sedaine, l' autore del

Filosofo senza saperlo, Guyot de Merville, Houdard de Lamotte, Saurin, Diderot — un caposcuola — L'Abate Genest, Lafosse, Dufresny, Falbaire, Blin de Sainmore scrissero per il Teatro a più di quarant'anni: e così pure Regnard, il miglior autore della scuola di Molière: Hauteroche, Collé e Favart a più di cinquanta.

Veniamo agli italiani: tutti i migliori tragici e comici scrissero nell'età matura: il Bibbiena a trentott' anni la sua *Calandria*, il Maffei alla stessa età la *Merope*, Carlo Gozzi a quarant' uno la sua prima fiaba.

La commedia di Goldoni che può per prima avere un tal nome è *L' uomo di mondo*, che fu scritta a trentun' anno: le tragedie e le tragicommedie precedenti: la *Rosmonda*, la *Griselda*, il *Belisario*, il *Don Giovanni Tenorio* sono dei tentativi scenici di un uomo, che non aveva ancora trovato la propria via.

E non ignoriamo che a venticinqu' anni il riformatore del teatro italiano aveva scritto un' *Amalassunta*, melodramma che per fortuna fu bruciato subito, e che fin dall' età di otto anni aveva manifestato la sua passione per il Teatro, scrivendo una commedia.

Poichè questo è il più caratteristico degli scrittori teatrali: tutti addimostrano fin dai primissimi anni una qualche attitudine a riescire, o almeno una grande passione per tutto quello che il Teatro riguarda; ma nessuno — o quasi -- riesce a produrre alcunchè di buono e di vitale prima dell' età matura: alcuni tentano e riescono quasi sempre assai mediocri: altri tentennano nei diversi generi drammatici, scrivendo qua una commedia, là una tragedia, o un drammetto realista; altri ancora (e questi sono da preferirsi) non affrontano il Teatro che molto tardi: alcuni all' apogeo della loro gloria di romanziere o di poeta.

" La smania di scrivere commedie l' ebbi fino da fanciullo „ scrive Paolo Ferrari nei *Cenni storici* del suo *Goldoni*, ed aggiunge modestamente: " pur troppo! „ — " Fortunatamente „ — diremo noi. E non è il solo a fare questa confessione. Giuseppe Costetti, facendo nei suoi *Bozzetti di teatro*, con molto spirito il profilo dell' " autore „, nota come la passione per la drammatica si manifesti sempre precocemente.

Ma pochissimi hanno l' abilità di accumulare dentro di sè tutto quanto si manifesta di osservazione di vita, di abilità allo sceneggiare, di intenso amore alle commedie; amore irragionevole, esclusivo, talora assurdo: al Teatro per il Teatro, in qualsiasi manifestazione di critica, di recita, di aneddoto: pochi sanno raffrenare sino all' età matura il desiderio ardente di vedersi stampato il nome sul cartellone, con l' illusione lontana di sentirsi acclamato alla ribalta.

Il mestiere di autore drammatico richiede la pratica della vita soprattutto: come è presumibile che un giovane, spensierato, leggero

superficiale di natura sua (e tutti lo siamo negli anni giovanili!), che un uomo non esperto del mondo, possa riprodurre sulla scena gli uomini, che egli non ha potuto osservare, i costumi, che non gli fu dato studiare, la società, che non ha ancor potuto frequentare?

L' occhio inesperto del giovane non può penetrare nel profondo dell' anima umana, ed analizzarla nei suoi momenti, nelle sue nascoste pieghe: a ciò è necessaria la penetrazione, l' acutezza che sol s' acquista con la pratica della vita.

Tutti si accordano nel riconoscere il Teatro come una delle più difficili forme letterarie — forse assolutamente la più difficile. Vediamo romanzieri illustri, poeti squisiti, eruditi filosofi tentare la forma drammatica, e riuscir mediocri: spesso degli illustri letterati affrontano, in tarda età, il Teatro: mai un drammaturgo già celebre ha abbandonato la Commedia o la Tragedia per altra forma letteraria. Il che prova che quell' assioma, sentenziato da qualche ignorante o da qualche imbecille, che il Teatro è una forma d' arte inferiore, non regge al buon senso, poichè degli illustri scrittori non aspirarono a mutar forma letteraria, per esprimere le loro idee.

Il chiamar " arte inferiore „ quella che ha dato al mondo un Sofocle ed uno Shakespeare, sembra per lo meno assai curioso.

In ogni modo, poichè mai s' è dato il caso di un autore drammatico, che —giunto alla celebrità — abbandoni il Teatro per il Romanzo o per la Novella, vuol dire che questa forma letteraria prende, conquide, soggioga almeno più di ogni altra.

Invece è assai comune il caso di un romanziere illustre che tenta il Teatro: esempio, il Balzac.

E lo stesso D' Annunzio, che ancor non diede al Teatro italiano delle opere vitali (e ci auguriamo che la *Francesca* tal sia), pur riconobbe per la forma scenica esser necessaria una maggior maturità di senno, che per la poesia lirica o per il romanzo in cui già s' era illustrato: i drammi appartengono al secondo periodo della sua attività letteraria.

E la ragione è questa: nella poesia e nel romanzo la forma è tutto; nel teatro, no. La teoria dell' " arte per l' arte „ (che Dumas figlio chiamava tre parole vuote di senso) nel Teatro non regge: nel romanzo la bellezza della descrizione, l'originalità della fantasia giovano al valore dell' opera, conquidono il lettore, fermano l' attenzione e suscitano l' ammirazione, anche se i caratteri sono assurdi o le situazioni inverosimili; ma sulla scena non è così: per produrre opera drammatica destinata a non morire, è necessario che vi sia azione, che vi sia verosimiglianza di caratteri e successione logica di incidenti, che vi sia infine quel tanto, che all' ottica speciale del teatro può sem-

brare verità della vita. Le opere unicamente di fantasia non sono destinate a vivere lungamente, a meno che le animi il genio di uno Shakespeare.

E — poichè ci siamo — neppure il grande tragico inglese fu precoce nella sua colossale opera teatrale: appena a ventisei compose la sua prima commedia originale: e tutti i suoi capolavori appartengono all' età matura: *Amleto*, *Otello*, *Re Lear* e *Macbeth*, che rappresentano le quattro colonne incrollabili del genio tragico, furono scritte fra i trentotto e i quarant' anni.

Ma non si creda già che la febbrile ed agitata vita moderna abbia antecipato la laboriosità feconda degli autori drammatici. Anche i migliori fra i contemporanei, coloro che ancor colgono il lauro vittorioso dal pubblico d' oggi, scrissero i loro drammi più perfetti in quell' epoca della vita, in cui l' uomo pensa, ragiona, agisce con minor passione, ma con maggior ponderatezza e più serenamente.

Ricorderò qui due soli nomi, due nomi che, nell' odierno Teatro, significano tutto un nuovo modo di vedere, di sentire, di considerare la vita: Ibsen e Bijörnson.

Ibsen compose il suo primo dramma, il *Catilina*, a ventinove anni: ma tutta la miglior parte della sua opera drammatica — *Casa di bambola*, *Spettri*, *Nemico del popolo* — appartiene all' epoca della robusta maturità dello scrittore norvegiano: i tre drammi furon composti fra i cinquantuno ed i cinquantatrè anni.

E Bijörnson scrisse il suo *Fallimento* a quarantatrè anni.

Gli esempî possono bastare.

Cesare Levi

La coscienza nazionale

NELLA LETTERATURA DRAMMATICA

Ai successi più recenti, riportati da commediografi italiani, dovremmo riempirci il cuore di gioia, tanto più se li mettiamo in confronto d' altrettanti insuccessi che toccarono di là e di qua dalle Alpi a commedie straniere. Forse — poichè la gelosia di mestiere inquìna l'animo umano e la lotta, nel campo dell'Arte, non è meno terribile della lotta per la vita — forse, dico, non troverò sinceramente consenzienti in questo mio compiacimento tutti i cultori d'Arte drammatica; ma nondimeno sostengo che la stessa *ragione* ci esorta, oggi, ad augurare alla nostra produzione il successo, poichè questo è l'unico mezzo di accreditarla dinanzi al pubblico e di farla accettare nel mercato letterario.

La questione, vedete, del decadimento del nostro Teatro non è semplice quale apparisce agl'ingenui. Da un decennio almeno io vado leggendo molti articoli su questo vitale argomento, ognuno dei quali, non nego, portò un granellino all'edificio della verità; ma in fondo la questione, per la complessità sua, rimane insoluta: nè io pretendo con quest'umile prosa di dar fondo all'argomento. Sono innumerevoli i fattori che contribuiscono al progresso od al decadimento delle Arti. Com'è possibile astrarre il quesito e circoscriverlo o al campo letterario, o a quello filosofico, o a quello sociale o, infine, a quello economico? E se entrano, come fattori, tutti questi elementi messi insieme, non è chiaro che occorrerebbe, più che un articolo, un grosso volume per chiarire le cause di questo stato di cose?

Bisogna dunque dire che il cancro che corrode ciò che è attinente all' Arte drammatica in Italia, è l'indice di quei mali che affliggono, non questa soltanto, ma tutte le manifestazioni dell'attività individuale o collettiva della nostra penisola, dall'Arte alla politica, e da questa alla industria ed al commercio; ed in tanto il male per noi artisti è più acuto e sensibile, in quanto, si capisce, di fronte ai restanti bisogni della vita, l'Arte sia e sarà sempre un obbietto di lusso. Noi,

infatti, non possiamo pretendere che il giorno in cui un povero borghese ha disponibili dieci lire, vada a comperare un libro o ad acquistare un palco al botteghino del Teatro, invece di comperar delle scarpe pei suoi figliuoli che ne difettano. E quello che si dice del borghese, si può e deve dire dell'impiegato, dell'artigiano, e così via di seguito: dappoichè non il nobile od il ricco soltanto, ma l' universalità dei cittadini, ciascuno secondo le proprie forze, contribuisce in tempi di benessere economico e sociale, all'incremento del commercio letterario, dal quale, fino a un certo punto, deriva l'incremento dell'Arte drammatica.

Ma io non voglio con questo rimpicciolir la questione sino a chiuderla nei limiti e nell' idea del *denaro*, sebbene i seguaci di Carlo Marx, in opposizione alle teorie sociologiche di Spencer, possano, a tale proposito, dimostrare che il fattore *economico* precede tutti gli altri moventi delle umane azioni, *incluso quello psicologico.*

Io dico piuttosto che è inutile pigliarsela con questa o quella classe di persone, e tanto più inutile, in conseguenza, far risalire al cattivo volere degl' individui la responsabilità di uno stato di cose, che in fatto di letteratura, e di letturatura drammatica in ispecie, origina, *come fatto,* da un unico germe *la mancanza di una coscienza nazionale.*

Bene a ragione Roberto Bracco, parlando dell'ultimo *congresso drammatico,* tenutosi a Roma sui principii del 1900, scriveva nel *Proscenio*: " Il male che rode alle basi il teatro italiano, è l' assenza completa del sentimento d'italianità. „ Ma siccome, per un ordine diverso d'idee da lui seguito, codesta verità fondamentale era più intuìta che ragionata, merita che io vi spenda sopra, per mio conto, qualche parola illustrativa.

Qui si obbietta, e non fuor di luogo:—Ma come! quaranta, cinquant' anni addietro non esisteva l'Italia; tanto meno esisteva per logica conseguenza, una coscienza nazionale; e tuttavia le sorti della letteratura e dell'Arte, lungi dal volgere a male, ebbero un impulso possente. Manzoni, Leopardi, Ugo Foscolo, Giusti, Cesare Cantù, Prati, (per non parlare degli astri minori) in letturatura; Gioberti, Terenzo Mamiani, Giuseppe Ferrari, Silvio Spaventa, in filosofia; Settembrini, Tari, De Sanctis, Vittorio Imbriani, nella critica estetica; e così via via fino all' arte rappresentativa, cui basterebbe il nome di Gustavo Modena per conferir lustro ad un secolo intero; tutto, tutto un esercito, infine, di grandi italiani, lavorando con uno slancio meraviglioso, con una nobiltà ed uniformità d'intenti, mai più superata, crearono a se stessi ed alla patria un monumento duraturo di gloria e resero possibile la realizzazione d'un sogno: l'Italia.

È vero, è vero! Ma è appunto la sovreccitazione fantastica del sogno che li rese fecondi. Mancando l'Italia, eglino se la crearono con l'immaginazione, col desiderio ardente, con la fede; ed il miracolo fu possibile.

Oggi, ahimè, è triste, è terribile confessarlo, la realtà, che non ha corrisposto al sogno, ci ha fatto dare un passo indietro; e quella *coscienza nazionale*, che doveva essere la suprema conquista dello spirito, il mezzo più potente del nostro benessere sociale, è venuta completamente a fallire.

Non più nelle nostre aspirazioni; e nemmeno nella realtà delle cose: non più l'ideale che appaga, conforta ed infonde energia; e neppure il *fatto compiuto*. Si ha un bel far la voce grossa e mostrarsi sorpresi od offesi, tutte le volte che in un giornale d'Italia si affaccia una questione di regionalismo. Nè la nostra simulata meraviglia, nè tutte le querimonie di questo mondo avranno il potere di distruggere la verità! *Coscienza nazionale* significa uniformità di sentimenti, di idee, di educazione e di fini.

L'abbiamo noi tutto questo?

È inutile quindi parlare di *unità di arte*, come fine di comuni principii, dal momento che non esiste unità morale. Il monito di D'Azeglio " *L'Italia è fatta, bisogna fare gl' Italiani* „ ha un alto significato anche per noi, e vuol dire semplicemente questo: che *Unità* non è materiale combaciamento di parti, unione meccanica di elementi, ma fusione ed armonia delle parti nel tutto. Ora, chi studia la natura ed i caratteri degli abitanti che popolano le varie regioni d'Italia—natura e tendenze non livellate disgraziatamente da un unico indirizzo educativo—si accorge di leggieri come i gusti estetici, così del pubblico come degli autori debbano essere diversi e mutevoli, e come l'Arte qui da noi non possa che rispecchiare una diversità di vedute e di sentimenti grandissima, così come accade nella vita, di cui l'Arte è riflesso.

Pensate: la coscienza pubblica è quella che, dando all'opera d'arte il suo consenso ufficiale, diventa per l'autore lo sprone più efficace, più incoraggiante a lavorare, a produrre, a migliorare e raffinare le facoltà artistiche, ereditate da natura. Non basta, v' è qualche cosa di più essenziale: è appunto la coscienza collettiva di un popolo, di una nazione, quella che offre all'ingegno dell'artista il mezzo di orizzontarsi e, con l'approvazione o riprovazione delle norme seguite, implicitamente gli offre quel contributo organico onde deriva la così detta *unità di arte*.

Per persuadersi dei vantaggi grandissimi che trae il Teatro da una simile premessa, basta guardare alla nostra vicina, alla Francia.

Un lavoro drammatico, che abbia, a Parigi, ottenuta la palma della vittoria, corre trionfalmente per tutti i teatri della nazione, assicurando dovunque al suo autore il successo morale ed economico.

Che vuol dir ciò? Vuol dire, prima di tutto che l'amore del Bello è più radicato che da noi, per un più elevato livello intellettuale: e che il fascino, emanante dalle opere d'Arte, prende nelle sue dolci reti la universalità dei cittadini: in secondo luogo è segno manifesto che in Francia vi ha, rispetto alla produzione teatrale, un unico gusto, un unico criterio, in omaggio al quale tutti i *generi* sono buoni e graditi, ad eccezione di quello che genera lo sbadiglio e la noia.

In Italia, invece, dove, a prescindere dalla educazione e dalle tradizioni storiche, il modo di pensare e di sentire di una regione è agli antipodi con quello delle altre, accade questo: che una commedia, la quale, puta caso, piaccia straordinariamente a Napoli, abbia un mediocre successo a Roma; si rialzi per una metà a Firenze; cada rumorosamente a Milano, e così via di seguito fino alle ultime borgate della penisola, ognuna delle quali pretende, in fatto di giudizii, al primato intellettuale, ognuna ostenta l'atteggiamento di *Corte di Cassazione!*

E la via *crucis*, che pei poveri autori (di quelli autentici, s'intende) incomincia dalle lotte e dalle inaudite umiliazioni per farsi rappresentare, seguita con le ansie terribili che si rinnovano e si riacutizzano ad ogni momento; per modo che, se dopo il giro d'una loro commedia in Italia, essi non hanno perduta interamente la testa, è un vero miracolo. Chi ha ragione? Chi ha torto? Che pretendono i critici ed il pubblico? Qual'è la via che gli uni e l'altro additano loro? Ecco dei punti interrogativi che attenderanno invano una risposta, tanto più se si considera che non sempre la insperata fortuna di un consenso unanime di pubblici sia indizio del valore artistico di una commedia.

Stabilita la premessa, il resto non è che illazione, conseguenza. Tutte le energie individuali sono paralizzate, o spesso condannate all'esautoramento, alla morte, poichè non trovano eco nella collettività sociale, la quale rappresenta per esse ciò che il cuore è per le membra. Anzi, più nobili e forti sono codeste energie, maggiore ostacolo incontrano ad esplicarsi in mezzo alla indifferenza universale.

Mancando il compenso morale, il *ricambio*, manca conseguentemente il compenso materiale, economico, il quale presuppone la richiesta del lavoro. La gara nobile e feconda degl'ingegni si muta in una lotta brutale ed egoistica, poichè l'Artista, abbandonato a se stesso, come un nau-

frago in balìa delle onde, non ha più scrupoli nella scelta dei mezzi, pur di arrivare, di salvarsi. Così all'invidia risponde con l'invidia, coll'odio all'odio, con l'accanimento feroce a tutto quanto, in una parola gli sbarra il passo, non intendendo che una sola verità: *mors tua vita mea.*

Or quanta parte, voi chiederete, in questo stato di cose ha il fattore economico? E, per specificar meglio la domanda e metterla in rapporto all'argomento: la miseria influisce, o no, ad arrestare lo svolgimento della coscienza collettiva di un popolo? Ancora: l'artista, che vive e respira nell'ambiente sociale, risente egli, come produttore, il danno del malessere sociale?

Non è questo il momento che io risponda ad obbiezioni di tanta importanza. Forse lo farò un' altra volta. Per ora — poichè temo d' aver annoiato i lettori — faccio punto, ma concludo che i ripetuti, beneauguranti successi delle commedie italiane contribuiscono anch' essi dal canto loro ad uniformare i disparati gusti estetici del pubblico, ad affratellarci, almeno, nell'ordine delle idee e dei sentimenti che emanano dalle buone opere d' Arte.

Non vi par questo un beneficio?

Napoli, dicembre 1901.

Francesco Bernardini

Il Palcoscenico

Dall' " Eutifrone „ scene attiche di Giovanni Bovio al " Valle „ di Roma.

" Questo dramma io non l' ho scritto, non l' ho pensato, non penso che altri possa tentarlo, perchè è così drammatizzato nei dialoghi di Platone. Segnatamente nei due ultimi è così mirabile la fusione di filosofia e di arte, che tentare di rifarli sotto altra forma, sarebbe prova d'incosciente arroganza.

" Che cosa ho fatto io dunque? Per colmare l' ozio nei giorni più penosi della malattia, di cui porto ancora i segni, derivai alcune scene attiche dall'Eutifrone, che mi si presentò tutto intero alla memoria. Da quel famoso dialogo sul santo andai oltre sino alla condanna di Socrate, e mi fermai per non abbattermi nel Fedone. E il titolo del mio scrittarello è proprio questo: dall' Eutifrone, scene attiche. C' è in esso qualche alito della vita e della lingua di quei tempi? Qualche carattere, come quello di Melito e di Santippe, è liberato, almeno in parte, dalla tradizione volgare? La grandezza di quel sacrificio, che empì tanti secoli, empie qualcuna delle scene attiche? Non lo so. Io non sono un artista. Sono un cultore delle cose filosofiche ed un ammiratore degli uomini e delle cose grandi. Il giudizio spetta al pubblico, che accanto a non poche stranezze, troverà forse qualche parola che lo costringerà a pensare „.

Così Giovanni Bovio. E a me piace riprodurre queste belle e nobili parole da lui scritte a un amico prima della rappresentazione, perchè, dopo il trionfo del dramma, mi pare acquistino, per la loro semplicità modesta, un più alto e significante pregio.

Il pubblico ha infatti dato il suo giudizio, che non poteva essere più favorevole, dimostrando in tal modo che la sua educazione artistica si va affinando, e come esso, innanzi a lavori i quali richiedono preparazione di cultura, purchè resi con senso elevato d'arte, sappia comprendere e ammirare.

L' impresa, cui l' illustre filosofo si è accinto, era tutt' altro che facile. Prendendo le mosse dal dialogo *Eutifrone* egli doveva comporre opera adatta al teatro, e, per giungere a ciò, doveva porre in scena *Socrate*, una delle più grandi figure della storia, nel momento più caratteristico della vita di Atene: quello appunto della sua rivoluzione religiosa, quando per le dottrine degli Eleati e dei filosofi ioni, il culto degli Dei era in decadenza.

Ma tutte le difficoltà, come il giudizio unanime della critica e il favore del pubblico hanno dimostrato, sono state felicemente vinte. In questa elevata concezione drammatica, si può dire che il filosofo ha dato la mano all'artista, aiutandosi essi a vicenda. L'erudizione profonda del Bovio e l'alto pensiero Platonico, che danno ai varii dialoghi come una continua impronta di grandezza, non inceppano, nè raffreddano lo svolgimento dell'azione. Egli ha saputo dar vita teatrale all'opera sua. Un soffio di passione sobria e contenuta, e per ciò più sentita, anima tutto il quadro; avvicina quasi il nostro spirito a tempi da noi tanto remoti, e raggiunge effetti non facili a ottenere su uno spettatore moderno.

Fin dalla prima scena la suggestiva musica dell'Inno di *Simonide*, composto pei gloriosi caduti per la patria, prepara l'animo alla grandezza di quel sacrificio che empì tanti secoli.

Ed ecco l'etera *Teodota* che, innanzi all'ara di Giove, spiega al poeta popolare *Terpneo* e alla straniera di Mantinea, con parole fervide, quasi in estasi, tutta la sua ammirazione per Socrate. Ella ci fa subito comprendere di quale potenza sia il fascino che il Filosofo esercita su le anime appassionate capaci di comprenderlo: l'apologia di *Teodota* è come una presentazione del protagonista fatta senza lenocinii di tecnica.

Ma il credente nel dio ignoto ben presto si presenta egli stesso al pubblico. Egli s'incontra con *Eutifrone*, il quale si avvia al Tribunale per accusare suo padre *Cherecrate* reo di omicidio, come, d'altra parte, Socrate è accusato da *Melito* di non onorare gli Dei e di corrompere la gioventù. E qui, nel dialogo col fanatico *Eutifrone*, il carattere di Socrate si delinea subito netto e preciso. Finemente mordace, ironico, acutissimo nell'argomentazione benchè all'apparenza semplice e piana. E quando poi sopraggiungono gli accusatori: *Licone* avversario implacabile, e *Melito* dubbioso, peritante, angosciato dalla stessa sua incertezza, allora, nella breve disputa sul *Santo* e nella magistrale difesa, il maestro di Platone ci appare intero e rispondente al tipo storico che di lui ci siamo formato fin dai primi anni di studio.

Ma una scena passionale interrompe opportunamente le dispute filosofiche. *Santippe* che, conforme ai canoni della novissima critica, non è più la querula, pettegola moglie, ma la compagna affettuosa e buona, piange, forse troppo modernamente drammatica, circondata dai due figli, su la sorte del marito; tenta di fargli accettare una *mina* per corrompere i giudici; mostra tutto il suo dolore per l'ingiustizia che colpisce l'amato innocente. Socrate, turbato da un solo momento di debolezza subito vinta, dà saggio in questo dialogo della forza del suo animo imperturbabile e della serenità classica del suo spirito.

Egli, ossequente alla legge fino al sacrificio, ascolta, a braccia levate, con rispetto, l'accusa del messo del Tribunale, e lo segue per sottoporsi al giudizio del popolo. E quando finalmente torna, dopo la condanna a morte, egli attraversa la scena seguìto dagli undici, a passo fermo, a fronte alta, impassibile. Pare il mito della serenità filosofica; è un'immagine di vera

grandezza morale che scompare, lasciando un senso di sgomento. La moglie, i figli, i suoi devoti, piangono inginocchiati al suo passaggio; il poeta grida: *Con quel vecchio si spegne la giovinezza dell' Ellade!* E le note dell'inno di Simonide rivibrano con suono come di corde spezzate... Epilogo drammaticamente bello, rapido, scultorio.

Il pubblico del *Valle*, assolutamente elettissimo, ha accolto il lavoro con applausi fragorosissimi, chiamando cinque volte gli attori alla ribalta con ripetute grida di " Viva Bovio! „

Ermete Novelli ha messo in scena il dramma, aiutato dai valenti attori della sua compagnia per la *Casa di Goldoni*, con sapiente cura amorosa. Ha reso poi il personaggio di *Socrate* perfettamente, da artista sommo.

Luigi Grande

" Agostino di Tagaste „, dramma in 4 atti in versi di Luigi Ratti al " Nuovo „ di Bergamo.

La compagnia di Alfredo De Sanctis ci ha dato iersera, al *Teatro Nuovo* questo dramma storico, che il pubblico ha accolto col massimo favore. Come lo accenna una indicazione aggiunta al titolo, esso ha per soggetto la giovinezza di sant' Agostino, meglio ancora, la graduale, prima evoluzione di lui, dal paganesimo, al cristianesimo puro. La favola, a fondamento storico, è lieve, *Agostino*, uno de' *trebbiadori*, sodalizio di giovini gaudenti, ha per schiava ed amasia una bellissima cristiana, *Rilla*, figliuola al diacono *Saffione*, e l'ha resa madre. L' etèra *Maura*, sorella a *Fabullo*, appartenente alla sètta dei *circoncellioni*, ch' erano, si può dire, gli anarchici di quel tempo, innamorata, a sua volta, di Agostino, odia Rilla e cerca, in ogni modo, di perderla. Dapprima, la denunzia all'*Irenarca* di Cartagine, siccome complice del proprio fratello, stato imprigionato, in seguito a una sommossa de' circoncellioni e che viene poi dannato alla croce; poscia, come colei è uscita immune dalla calunniosa accusa, avendo provato l'*alibì*, dimostrando cioè, che, al momento della sommossa, si trovava, invece, al capezzale di una sua correligionaria; s'intende con uno schiavo, posto al fianco di lei, il quale, al momento, in cui i cristiani si recano al Campo Scelerato, per prestare i loro conforti ai condannati alla crocifissione, la spegne con una pugnalata. La misera, trasportata su la scena, spira l'anima, dopo aver perdonato a Maura e pregato il padre di perdonare ad Agostino. E sono tutti questi atti di clemenza, di bontà, di sacrificio, di virtù, che, grado grado, vincono lo spirito d'Agostino, già incline alle più alte idealità, e lo traggono verso il cristianesimo.

Il dramma, come accade soventi dei lavori storici, manca alquanto di teatralità: ma ripaga una tale mancanza con notevolissimi pregi di concetto, di sentimento, di forma. La evoluzione etica del futuro vescovo di Ippona è seguita con logica gradazione persuasiva; appare naturale ed evidente che, data la congenita indole sua, egli, di fronte ai fatti, che gli si svolgono sotto gli occhi, debba finire per convertirsi alla novella fede.

Il primo atto è un quadro delizioso di paganesimo spirante, del quale non rimane omai più che un avanzo dello antico epicureismo; il secondo, audacissimo, è la riproduzione di un pubblico dibattimento dinanzi all'Irenarca: dibattimento, che potrebbe persino traboccare nel ridicolo, quando non fosse condotto, com'è, con rara sobrietà e sapienza.

Qualcuno ha voluto notare che Agostino di Tagaste, non nel 380, a Cartagine, ma soltanto sette anni dopo, a Milano, grazie alla influenza di Sant'Ambrogio, si convertì, dal paganesimo, al cristianesimo. Ma questa è una meschina sofisticheria riguardante la materialità, non la essenza spirituale del fatto. Un'alta coscienza, siccome quella del futuro vescovo d'Ippona, non poteva trasformarsi, lì per lì, di punto in bianco. Ciò non avviene che nel caso degli spiriti deboli, od affatto incolti, o, se altrimenti, di fronte a rivelazioni meravigliose, atte a produrre una repentina e fulminea impressione, scomburante. Tanto non essendosi dato, torna evidente che la coscienza religiosa di Agostino debba essersi evoluta gradatamente, sino al punto decisivo, non del movimento spirituale, ma del fatto materiale, d'aver ricevuto nel 387 il battesimo dalle mani di Sant'Ambrogio.

Nel bel dramma del Ratti, Agostino, pagano sempre, non chiede già, all'ultimo, il battesimo; non si fa già cristiano, cattolico, ma, scosso profondamente dalle prove di sacrificio e di misericordia, che gli si svolgono sott'occhi, si sente attratto verso la nuova fede ed esclama: io vedo, io credo!

Il verso è d'ottima fattura, facile alla recitazione, scevro di rigonfiature erudite, pieno di pensiero e, nei momenti lirici, arieggiante, molto davvicino, il fare leopardiano.

È un buon lavoro, in una parola, che trionferebbe ancor più, se dato da compagnia meglio adeguata a un tal genere. Non che il De Sanctis, nel sostenere la parte del protagonista, non abbia posto il massimo impegno ed avuto anche momenti felicissimi; ma, nel complesso, il diapason è rimasto alquanto al disotto di ciò che richiederebbero gl'impeti lirici del dramma.

Stasera il dramma si replica.

Bergamo 15 Dicembre 1901.

Parmenio Bettòli

Il "Melologo" di Domenico Tumiati al "Comunale" di Bologna.

La ricerca inquieta di nuove sensazioni che caratterizza l'arte moderna sotto tutte le sue forme, ha suggerito ad un poeta fine ed intellettuale qual è il Tumiati di dar vita ad un genere di spettacolo finora intentato sebbene non manchino nel teatro esempi parziali di effetti raggiunti con mezzi analoghi.

L'impiego della musica istrumentale e descrittiva per completare l'effetto di certe situazioni drammatiche non è cosa inventata oggi; senza parlare degli intermezzi orchestrali scritti da Beethoven e da Mendelsohn per certe opere shakspeariane, esempio che il d'Annunzio aveva vagheggiato di imitare per la sua *Francesca*, non sono mancati gli autori che hanno introdotto

nei loro drammi l'accompagnamento musicale per certe scene. In Francia il pubblico è abituato a gustare nell'*Arlesienne*, nella *Fedora*, nella *Teodora*, la musica finissima di Bizet e di Massenet, e credo che in Italia qualche cosa di simile si sia fatto fino dai tempi del Giacometti.

La tendenza tutta moderna di fondere sempre più i diversi generi, e di immaginare azioni drammatiche a base di coreografia, di scenografia o di musica, è senza dubbio innegabile; ora il Tumiati ha voluto impadronirsi di questa tendenza e spingerla alle ultime conseguenze immaginando un intero poema fondato sull'amalgama della parola parlata col commento continuo della sinfonia istrumentale, e l'ha chiamato *melologo*.

Si tratta di una eccentricità qualsiasi che conti unicamente sopra una voga effimera di curiosità, oppure è proprio una nuova specie di melodramma che si annunzi con deciso carattere di vitalità? La discussione in proposito fra i critici non può dirsi ancora chiusa, e un giudizio assoluto sarebbe forse prematuro. Ma, insomma, la " Parisina ", eseguita sere sono al *Comunale* di Bologna, è già il terzo di questi melologhi che il Tumiati ha composto, e, sia merito del genere od abilità speciale degli esecutori, è certo che, a giudicarne dagli applausi, l'accoglienza del pubblico fu delle più simpatiche: ora questo basta perchè torni interessante prendere in esame il fenomeno a chi si occupa di teatro.

*
* *

Nel melologo del Tumiati, il teatro veramente entra solo fino ad un certo punto poichè la prima cosa ch'egli ha fatto, scostandosi fatalmente dai suoi predecessori, è stato quella di bandire completamente tutta la parte rappresentativa.

Il primo melologo, l' " Abbazia di Pomposa " fu dato in una sala da concerti; ed anche ora, la scena è preparata presso a poco come per un monologo od una conferenza: la poesia è declamata da un signore in marsina che è poi un fratello dell'autore Gualtiero Tumiati, e — finora almeno — l'autore non ha saputo decidersi neppure ad ammettere l'intervento delle projezioni ad uso cinematografo che pure parrebbero indicatissime per completare il trattenimento. Invece il Tumiati vuole che, se la musica è interna gli sguardi si concentrino sul dicitore che col gesto e colla fisonomia cerca e trova molte volte, effetti ragguardevoli di espressione, mentre, non senza ragione egli deve avere pensato che nelle conferenze con projezioni alla voce dello spiegatore che echeggia nell'oscurità, rimane generalmente una parte molto secondaria e sacrificata.

Anzi, del melologo del Tumiati, il punto scabroso sta precisamente nel carattere ancora troppo ambiguo di questo unico personaggio: il quale, per rispondere agli intendimenti dell'autore, si trova a dover sostenere volta a volta due parti ben distinte. Talora è il narratore, il poeta stesso, che descrive una scena, un'azione, l'aspetto di un paesaggio: e allora il protagonista e la musica, che eseguisce quello che si chiama nei concerti una

sinfonia *a programma* con questa differenza che il programma è detto ad alta voce invece di essere stampato. S'intende che in questi momenti l'espositore non si rassegna a questa parte troppo arida, ma si sforza di rendere la senzazione, di drammatizzare la descrizione, di evocare l'immagine fisica dell'oggetto, di dare insomma il maggior valore possibile all'opera letteraria ch'egli ha incarico di rivelare all'uditorio.

Altre volte sono personaggi veri e propri che parlano per bocca del dicitore e la parte della musica si limita ad un semplice commento: e allora par di assistere ad un dramma con musica eseguito fuori di teatro, in un salotto ed in forma di concerto.

È in questa parte del suo compito che la responsabilità del declamatore diventa grandissima, poichè egli è obbligato ad accennare discretamente l'azione mimica, a tenere un contegno " *analogo* „ nelle pause, a non perdere mai il *contatto* colla musica, vale a dire a declamare in una maniera approssimativamente ritmica ed intonata, in una parola ad avvicinarsi il più possibile al recitativo del melodramma, per non creare l'inconveniente che quelli che seguono la musica, siano frastornati dalla poesia.

*
* *

In queste cose, si capisce che, a parte le discussioni sceniche, in pratica la questione è più che altro di gusto, di misura, di equilibrio, di affiatamento.

E sotto questo aspetto bisogna dire che il Tumiati non poteva dare miglior prova di abilità ingegnosa, e non poteva essere meglio secondato dai suoi intelligenti collaboratori.

Tutto, nella " Parisina „ era inteso ed organizzato con fine intuito e con una cura minuziosa di ogni dettaglio. Perfino l'allestimento scenico, sobrio e severo, con un immenso padiglione a grandi pieghe, di un tono rosso indovinatissimo e rischiarato nello sfondo da un vivo riflesso di luci elettriche nascoste, sembrava predisporre il pubblico a qualche cosa di arcano, senza troppo assorbirne l'attenzione coll'apparato esteriore.

Lo stesso ambiente del *Comunale*, così mirabilmente acustico e signorilmente aristocratico, si prestava a dar valore a tutte le finezze della musica ed a permettere, con la vastità dello sfondo, effetti maravigliosi di lontananza. Poeta e musicista poi non potevano meglio intendersi e completarsi a vicenda.

La " Parisina „ è un seguito di scene rapide ed altamente suggestive, scritte in un linguaggio imaginoso, scolpito, smagliante di colori.

Poco si sa della dolce castellana, se non che venne a Ferrara dalla terra di Francesca, che sonava l'arpa, che fu amata da Ugo di Rovigo e che un bacio le costò la vita, poichè ebbe tronca la testa dal marito Azzone d'Este.

Su questo breve canevaccio il Tumiati ha tessuta la sua leggenda.

Dapprima un ritorno dalla caccia e il massacro dei cinghiali svenati nel cortile del castello; poi le bande dei trovatori che contemplano l'apparizione della gentil donna sulla torre dei leoni: il racconto che fa Ugo al conte Con-

trari, capitano generale e gonfaloniere della Chiesa, del viaggio fatto con Parisina a Loreto e il bacio che per la prima volta riunì i due amanti: poi, a un tratto, l'annunzio della tragica morte di Parisina nei sotterranei del castello, divulgato da un paggio nel mezzo di una festa di popolani, e finalmente una epica fantasia, il feretro di Parisina vegliato dalle ombre illustri del re Artù e dei suoi cavalieri.

La musica del maestro Vittore Veneziani non potrebbe esser più fina e cesellata. È musica di tipo francese, tutta una armonia di sonorità velate ed iridescenti: vi sono degli episodi deliziosi, veri piccoli pastelli, come, al ricordo di Loreto, l'effetto di organo e di campane tenuissime in lontananza; con un subito slancio di passione nella descrizione del bacio, ed una impronta eroica e maestosa nel finale.

Fra la prima e la seconda parte un preludio di sapore pucciniano, che il pubblico gustò singolarmente, reiterando gli applausi e le chiamate di cui in tutta la sera fu largo al poeta e al compositore.

Una certa parte del successo per debito di giustizia va attribuita anche al dicitore Gualtiero Tumiati che ha il dono inestimabile di una voce naturalmente musicale, e sa farne uso con sapiente artificio, variando le diverse intonazioni, forzando a tempo la nota, e sottolineando ogni intenzione del poeta. Senza dubbio si tratta di un metodo di declamazione tutto speciale, che non va giudicato coi criteri della recitazione ordinaria nei teatri di prosa, dato il genere del melologo, è chiaro che la declamazione per rendersi accetta, deve necessariamente assimilarsi fin quanto è possibile coll' elemento musicale. Con questi intendimenti, e con un complesso di mezzi esecutivi scelti con fortuna e lungamente addestrati, il melologo ha potuto superare la diffidenza del pubblico e sostenere con successo il così detto " fuoco della ribalta ".

E per un primo passo è già qualche cosa.

Giuseppe Samoggia

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Fanfulla della Domenica, a. XXIII, n. 51 - 22 dic. 1901 - Roma.
Per “ Una tempesta „ (Auto-difesa): E. A. Butti. — Il Butti rivolge una lettera agli amici del “ Fanfulla „, e premette che, sebbene un artista non debba mai rispondere ai suoi critici, egli si sente autorizzato a scrivere per il diritto di difesa che ognuno ha. Quindi rileva come l'ultimo suo lavoro drammatico dal titolo *Una tempesta*, rappresentato al *Comunale* di Trieste è stato acclamato, e portato sulle scene del *Manzoni* di Milano è stato invece accolto con applausi ed urli insieme; e si domanda quale delle due sentenze debba egli ritener giusta e meritata. A tale uopo l' autore asserisce; 1.° che successo ed insuccesso immediato d'un lavoro non ne stabiliscono il valore d'arte; 2.° che il giudizio quasi concorde della critica dopo uno spettacolo non può avere importanza nella valutazione di un'opera di teatro. A conforto di queste asserzioni si riporta agl' insegnamenti della storia letteraria, e dopo ciò entra in argomento. Confuta la prima accusa che la sua tragedia non svolga sufficientemente e coscienziosamente il tema proposto, che è vasto, e che perciò lo rimpiccolisca. Il Butti risponde che la critica falsa le sue intenzioni, che non eran quelle di tentare un'impresa tanto gigantesca qual' è l' intera questione sociale; egli non ha inteso che rilevare una tendenza tipica del tempo, abbozzandone le apparenze e dimostrandone gli eccessi; ha voluto mostrare il desiderio di mutamento della società, il quale quando è spinto all' eccesso si esplica in odio contro le istituzioni ed in amore verso gli umili. Questi due sentimenti volle rendere sulla scena, personificando in Adolfo il secondo, nel *compagno* il primo. I critici han dato dell'imbecille ad Adolfo, del delinquente al *compagno;* ma anche di imbecilli è piena la società contemporanea, dice l'autore, perchè dunque lo scrittore non deve occuparsi anche di costoro? Per l'altro personaggio invece, l'autore asserisce d'aver studiato in libri e processi il tipo anarchico, e da questo studio è uscito il suo personaggio: il delitto compiuto dal *compagno* è contemplato ed approvato nella dottrina anarchica come mezzo di propaganda e d' azione sociale, quindi lo schiaffo dato al vecchio contadino è *occasione* sufficiente. Le altre figure son trovate sbiadite e solo abbozzate, mentre, dicono i critici, avrebbe potuto l'autore trarne profitto per ottenere dell'effetto. L'autore risponde che non era questo il suo fine.

L'altra accusa mossa al lavoro del Butti riguarda il terzo atto, ritenuto inutile. L'autore invece, partendo dal suo principio, di voler spiegare la influenza del *compagno* sulla folla, mostra come esso sia essenziale, necessario: sarebbe come vogliono i critici, qualora egli avesse dovuto comporre un dramma d'amore in un salotto, allora sì che il terzo atto non avrebbe avuto ragione di esistere.

Ribattute queste accuse capitali il Butti trascura le minori e termina

coll'affidarsi al tempo, unico giudice che potrà sentenziare se l'opera sua sarà vitale, organica e persuasiva, e col prefiggersi di continuare più che mai nella via prefissasi, preferendo essere l'ultimo di coloro che seguono un sentiero proprio, anzi che primo fra quelli che scorazzano sulle strade altrui.

Rassegna (La) Internazionale. Anno II. Vol. VII. Fasc. V. — 15 dic. 1901 - Roma.

Teatro tedesco: Rudolph Lothar. In questa sua lettera il Lothar dà molte notizie attorno alla cronaca dei teatri tedeschi e al movimento intellettuale nel teatro del suo paese. Parla di Ermanno Bahr con riverente simpatia e lo difende da qualche accusa di contraddizione: “ Il Bahr oggi è così, e domani altrimenti, e questo in lui non è contraddizione, ma evoluzione. „ Accenna al fenomeno per il quale “ le istituzioni della vita giornaliera e politica non giungono sul teatro se non quando si sieno pienamente affermate nell'organismo della famiglia e dello Stato „. Anzi dice: “ che si può affermare che l'apparire di una data istituzione sulla scena significa che essa è diventata di generale utilità „. E si serve, come esempi, della questione del divorzio e della vita parlamentare. A questa appartengono il *Nuovo Sansone* di Karlweis, rappresentato con successo al teatro popolare tedesco, *L'Apostolo* di Bahr, dato al *Burgtheater* di Vienna, e in preparazione al teatro *Valle* di Roma, dove sarà rappresentato dalla compagnia per la casa di Goldoni, e il *Viva la vita!* di Sudermann, che il Lothar crede “ costituirà probabilmente l'avvenimento teatrale „ di questo inverno. *L'Apostolo* ha questa azione: “ In un paese non determinato—per quanto sia evidente che al poeta è balenata la visione di un paese latino — è al timone dello Stato un ministro che vuol far trionfare un programma ispirato all'amore e alla bontà „. Il Lothar avverte che “ non risulta quali siano le sue vedute politiche, che cosa abbia fatto per il paese, in qual modo diventò uomo politico e in qual modo si svolse; sentiamo e vediamo solamente che è tenuto in conto di uomo di ineccepibile onorabilità e che è un idealista purissimo e un entusiasta; insomma, un apostolo „. L'azione continua così: “ Dovendosi costruire dei canali nella sua regione, concorrono per ottenerne l'appalto la Banca Nazionale e una compagnia americana. Quest'ultima è certamente quella che meglio risponde all'esigenza di tali lavori, ma il ministro e il suo partito vogliono invece che la Banca Nazionale sia la prescelta. Nel partito del ministro è un giovane, Gohl, amico intimo di famiglia del ministro, ambizioso, un intraprendente che, per raggiungere la sua mèta, non ha riguardi per nessuno. Costui vuol diventare presidente; ma il ministro, che non ha molta fiducia nelle sue qualità morali e intellettuali e aborre che uomini di partito si approfittino dello stesso partito per affermarsi, non è disposto ad ascoltarlo. Allora il Gohl si giova della moglie del ministro, e così riesce a possedere un'arma che gli servirà per la lotta. La moglie del ministro un giorno ha necessità di danaro — Dio mio, il ministro ha da pensare a ben altro che alla casa!—e in questa

occasione il Gohl, molto gentilmente, le fa un prestito. La signora non sa la provenienza del danaro; ella è contenta di averlo. Ora, esso viene proprio dalla Banca Nazionale; e poichè il ministro si rifiuta categoricamente di soddisfare le aspirazioni del Gohl, questi nella seduta della camera provoca uno scandalo, affermando che il ministro è stato comprato e che è un ladro; e mentre il tumulto sempre più aumenta, egli mostra le ricevute della Banca, firmate dalla moglie del ministro. L'apostolo precipita; egli, che avea goduto il più alto grado di popolarità, esperimenta poi su sè stesso quanto la fortuna sia volubile. Il grido di " borsaiuolo " lo perseguita fino nella sua abitazione, e gli vengono rotti a sassate i vetri delle finestre. " Nell'esame critico dell' *Apostolo* il Lothar fa notare principalmente due cose: l'essenziale analogia che è tra il lavoro di Bahr e la *Nora* di Ibsen, e il caso drammatico " sorprendente " per il quale " il più acerbo avversario del ministro, quell' uomo che maggiormente inveì contro lui in Parlamento, contro i suoi entusiasmi e le sue opinioni idealistiche, che dinanzi al popolo lo rese sempre più piccolo e abbattè con l'ironia la sua pretesa grandezza, quell'uomo, ora che il ministro è caduto, va da lui per chiedergli perdono e per mettersi al suo fianco. E ambedue rinunziano alla vita politica per ritirarsi in luogo quieto e lontano, per amare gli uomini e insegnare loro l'amore e la bontà. "

La critica viennese ha ritenuto che il Bahr ha fatto opera teatrale, ma troppo superficiale. A lui vien negato l'intuito del teatro, mentre lo si giudica uno scrittore forte ed un giornalista grande. Vedremo quale sorte sarà serbata in Italia a questo *Apostolo* tanto discusso e in sì vario modo accolto al suo apparire sulle scene del *Burgtheater*.

Il Lothar quindi si occupa del Karlweis del quale abbozza la vita di scrittore e di artista; del Dörmann e del successo del suo dramma: *Il signor d'Abbadessa*; dei *cabarets* francesi al cospetto degli *Ueberbrettels* berlinesi e viennesi, dei quali ultimi si è fatto con poca fortuna iniziatore il Salten, uno scrittore che ha pubblicata una geniale novella, *La lapide commemorativa della Principessa Anna*, che ha ottenuto uno strepitoso successo; del libro di filosofia, critica e storia del Lamprecht, un lavoro alto e complesso. A traverso questi accenni l'articolista nota l'accentuazione del movimento intellettuale verso l' ideale romantico, e si domanda: " Quale posizione prenderanno di fronte alla nuova corrente i due grandi drammaturghi della Germania ,Hauptmann e Sudermann? Questo sarà per me il momento più interessante nella Storia del loro sviluppo (?). Ambedue ci dànno in quest'anno un nuovo dramma, anzi la prima rappresentazione del *Gallo Rosso* di Hauptmann è imminente ". Purtroppo, di questo nuovo non fortunato dramma di Hauptmann, ha già parlato ai lettori di questa *Rivista* G. B. di San Giorgio, nel fascicolo precedente. Ma pensiamo che alla domanda che si fa il Lothar, i due grandi drammaturghi della Germania, specialmente l'Hauptmann, quando che sia, sapranno rispondere sempre con una degna opera d'arte . . . forse non estranea neppure alla essenza naturalistica. Perchè no? Sono le correnti d'idee immuni da preconcetti?

Voci del Peristilio

— Le feste per l'80.° genetliaco di Adelaide Ristori avranno luogo la sera del 29 corrente. Le compagnie drammatiche italiane daranno, come già abbiamo detto altra volta, una recita in tutta Italia, ed anche all'estero, se all'estero, si troveranno, in onore della gloriosa artista, e nello stesso tempo, dall'introito della serata, verseranno un tanto, od anche il tutto, se vorranno e potranno, a vantaggio del fondo dei poveri vecchi artisti che è annesso alla Società di Previdenza. Festa d'arte e di beneficenza civile; questo il concetto della prima proposta fatta dal giornale *Il Proscenio*, accettata dalla Società di Previdenza e creduta buona anche dall'insigne Signora nel cui nome intendesi sollevare qualche miseria. Se non che a Roma è sorto un comitato romano che ha creduto anch'esso di rivolgersi ai capocomici per chiedere a sua volta un tanto per offrire un dono alla Ristori. Un dono alla grande, benissimo, ma bisognava rivolgersi ad altri e non danneggiare la prima idea, chiedendo a coloro ai quali si è già chiesto qualcosa per la Previdenza, un altro tanto per attuare un nuovo disegno. In ciò non si riscontra una perfetta delicatezza, e fa meraviglia che questo Comitato Centrale, sia appunto presieduto da un consigliere della Società di Previdenza, che risponde al nome di Ermete Novelli. L'atto ha molto addolorato Tommaso Salvini, il quale, sdegnosamente, ha rifiutato ogni suo intervento alle feste di Roma, curando solo quelle ch'egli intende promuovere in Firenze, e che riusciranno degne del più grande maestro d'arte drammatica vivente. Non uno, ma cento comitati si potevano creare, a patto che le nuove proposte non avessero danneggiate le prime. Certo la prima idea trionferà, ma era desiderabile che il nome venerato della Ristori non si fosse ripetuto in incidenti poco piacevoli, anzi dolorosi. La festa doveva unicamente appartenere all'arte drammatica, tale doveva essere il suo carattere, e sarebbe riuscita degna d'Italia. Ma no, occorreva introdurci il mondo ufficiale per perpetuare nelle feste dell'arte libera e grande, il protezionismo di etichetta delle consorterie del nostro tempo. Non è possibile nulla in questo nostro bel Regno senza fragorose carnascialate. Speriamo che il buon senso trionfi, e che la solennità della festa ristoriana tragga la sua forza, il suo splendore, soltanto dalla semplicità onde sarà per svolgersi.

— Dunque, dei 55,983 iscritti per il *referendum* circa la dote che il Municipio di Milano, avrebbe dovuto dare o negare alla *Scala*, 18,905 si sono recati alle urne, e di questi, 11,460 hanno risposto *no* e 7,214 *si*. La dote è stata negata. Un principio di giustizia distributiva, in fatto d'amministrazione comunale, rispetto a certi casi speciali, come possono esser considerate quelle doti ai teatri, è stato inaugurato, e ciò l'Italia deve al buon

senso del popolo milanese. Il “ dunque „ scritto al principio di questa “ voce „ richiama l' attenzione dei nostri lettori su quanto la *Rivista* ha scritto , a proposito del *referendum* popolare per la dote ai teatri lirici, nel suo fascicolo del primo dicembre 1901, cioè prima che la votazione milanese si compisse. Naturalmente , i fautori della dote hanno gittato l' allarme e hanno detto cose terribili. Ad esempio , hanno gridato che una brutta ora volge sul nostro mondo ! Che cos' è, siamo giunti al tempo delle vacche magre ? Andiamo, via , non esageriamo e sopratutto non ci facciamo abbandonare dalla ragione. La questione delle doti ai teatri è economica e non artistica, così come un' impresa teatrale ha fini commerciali e non artistici. L' arte rimane al disopra dei *referendum*, dei municipii, delle imprese teatrali e di qualunque altro fattore terreno ! Nel caso attuale non si può parlar d'arte quando si vuol togliere ad un'amministrazione comunale, una somma, che appartiene ai cittadini di tutta una città , per spenderla a prò della parte più agiata e in sostegno d'un' impresa, che ad altro non mira, che a realizzare un buon affare commerciale ! Tutti, in buona o in mala fede, parlano in nome dell'arte, ma quanti provano di sacrificare qualche cosa del proprio a quest' Arte ? Anche quello artistico è un lavoro che va compensato, e chi lo nega ? Ma bisogna provvedere a regolare in generale la misura del compenso ; bisogna provvedere, quando si vuole una dote, a preparare ai meno abbienti , il modo di entrare nel teatro dotato, pagando poco , e godendo la loro parte di arte, che sulla massa dell'assegno, è venuto a pagare per essi il Comune. Invece che cosa accade ? Dote , prezzi altissimi servono per rendere possibile un complesso ingordo di speculazioni : guadagno dell'impresa, compenso inverosimile agli artisti, propina agli agenti, e via dicendo. Agli umili che si riserva in questa cosiddetta questione artistica ? Il beneficio che viene loro dal movimento del piccolo commercio, che inevitabilmente si crea attorno ad un grande teatro , durante la sua gestione ? Questo ? È poco ed è in contraddizione delle idee artistiche dei fautori delle doti. V'è pure chi giunge fino alla grottesca affermazione che l'arte può solo essere gustata dai benestanti, chè hanno avuto modo e tempo di affinare il proprio gusto... Ah, quale ilarità destano queste concioni tutt'altro che altruistiche e sennate ! In linea privata un teatro può regolare le cose come meglio crede, ma quando in nome dell'arte chiede un sussidio, deve dimostrare innanzi tutto, che quest'arte non è invocata a sproposito, poscia che il danaro tolto alla maggioranza, sia speso nell'interesse di questa, che nel caso in esame, è appunto di arte.

— È morto in Napoli, il 26 dicembre 1901, il maestro di musica Oronzio Scarani, un' armonista coscienzioso, un insegnante colto, un artista innamorato dell' arte sua. Lascia sedici o diciassette opere teatrali e parecchi figli poverissimi ! Lo Scarani era una persona assai mite, assai gentile, un lavoratore senza tregua , ma poco fortunato ! Aveva alunni già divenuti maestri, che l' adoravano, perchè potevano con coscienza dire di poter benedire all' insegnamento di lui, sereno, esperto, acuto, vigile, amorevole. Delle opere teatrali si ricorda *La tazza di thè*, che scrisse per un concorso

bandito a Torino, e che a prova vinta fu rappresentata con successo strepitoso, che ancora ricordiamo. Vinse altri concorsi, ma la fortuna gli fu sempre nemica e il lavoro non gli servì che per condurlo quasi all' indigenza! Povero Scarani, povero e caro e coltissimo uomo! La notizia della sua morte ha veramente rattristato i pochi che gli erano rimasti devoti amici, ammiratori della fierezza del suo carattere. La morte d'un artista di carattere non può non addolorare, specialmente in questi tempi nostri nei quali la mala fede e la ciarlataneria sono elevate addirittura a dogmi!

— *Le scene romane di Giovanni Bovio.* Dopo il successo riportato dalle *Scene attiche*, l'illustre uomo ha voluto rivedere quelle *romane*, che aveva già scritte circa dieci anni fa. Con pochi tocchi esse potranno sostenere la prova della rappresentazione teatrale e siamo sicuri che un nuovo successo non potrà mancare. L'illustre uomo attende ora ad un ponderoso lavoro scientifico: *La fenomenologia*, di cui diamo oggi un prezioso brano. Gli è cosa gradita, ogni tanto, ricorrere al cielo dell'arte, quasi come a dar riposo alla sua mente affaticata, ed a questi riposi il teatro deve, tra gli altri lavori dell'illustre filosofo, quel vero capolavoro che s'intitola *Cristo alla festa di Purim*. In queste *Scene romane*, il Bovio s'occupa del fato dell'impero romano e del genio latino. Una concezione, come si vede, alta e forte, rivestita da eletta forma d'arte.

— È morto a Parigi Henry Fouquier, critico drammatico, scrittore insigne, artista schietto. Era nato a Marsiglia nel 1838, ma poco abitualmente viveva nel suo paese d' origine. In Italia, dove si è recato spesso, aveva studiato pittura e innamorato della causa della libertà, aveva seguito Garibaldi! Da molto tempo si era fermato a Parigi, dove svolgeva un'azione attiva, vivendo e giudicando d'arte, specialmente drammatica. Per l'Italia e le nostre glorie aveva un feticismo sincero. A Parigi, nel 1898, fu tra i più entusiasti dell'arte del nostro Novelli, e ne proclamò la grandezza senza mezze parole e senza reticenze. La Francia perde un cultore d' arte insigne, l' Italia un devoto amico!

— *Es lebe das Leben* (*Viva la vita!*) è il titolo d'un nuovo lavoro drammatico in cinque atti, che testè ha terminato Ermanno Sudermann. Si annunzia che sarà contemporaneamente rappresentato in Germania ed in Italia. L'azione si svolge in un ambiente aristocratico, e tratta appunto del divorzio, la grande questione che ora ci occupa tanto. La traduzione in italiano, come oramai è di consuetudine, il Sudermann l' ha affidata al nostro Gerolamo Enrico Nani.

— " *Les latins* " è il nome che sta per prendere una nuova istituzione teatrale francese, che inizierà il suo lavoro nel corrente mese a Parigi. Scopo: far riconoscere il teatro della razza latina e mettere un argine alla diffusione di quello nordico, se non nel mondo. . . dell'arte, almeno nelle terre di Francia, d'Italia e di Spagna. Coi tempi che corrono, a dire il vero, questi intenti sembrano vecchi prima di nascere. Se lo crederemo del caso,

ce ne occuperemo di proposito. L'Italia farà il suo debutto, che sarà quello inaugurale, con l'*Alleluja* di Marco Praga.

— *Come le foglie* di Giacosa, tradotta in tedesco, è stata rappresentata con vittoria completa a Stoccarda.

— Il ministro di Agricoltura e Commercio ha nominato una commissione allo scopo di studiare e proporre alcune riforme alla vigente legge sui diritti d'autore, affine di metterla in armonia coi bisogni attuali e le convenzioni internazionali. Eccone i componenti: Blaserna, Monteverde, Roux, Fradeletto, Filomusi, Guelfi, Giacosa, Luciani, Ricordi, Ottolenghi.

— Henry de Regnier pubblica nel *Gaulois* un articolo su Gabriele d'Annunzio che chiama un uomo felice ma fuori del teatro, perchè se talvolta il libro gli riuscì, l'opera drammatica gli fu sempre nefasta. Sarah Bernarhdt riuscì a stento a salvare *La ville morte*, ma Eleonora Duse non riuscì a salvare la *Francesca da Rimini*.

— L'editore Eduardo Sonzogno ha bandito un concorso per un'opera lirica in un atto assegnando il cospicuo premio di 50,000 lire. L'opera non dovrà comprendere alcun cambiamento di scenario e potrà appartenere come soggetto a qualsiasi genere, niuno escluso, e come musica a qualunque scuola, tanto italiana quanto straniera.

Sarà titolo speciale anche l'eccellenza del libretto, come soggetto e come forma.

Le partiture dovranno essere presentate allo stabilimento musicale Sonzogno entro il 31 gennaio 1903 senza il nome dell'autore, ma con un'epigrafe.

I concorrenti presi in considerazione potranno intervenire ad una o a più sedute della Commissione, onde fare udire i loro lavori.

— *Avviso e Norme di Concorso* per un monumento a Giuseppe Verdi in Trieste: " I. È aperto il concorso a due gradi per un monumento a Giuseppe Verdi in Trieste. Il monumento potrà consistere in una statua da collocarsi innanzi all'arco centrale del portico del *Teatro Comunale G. Verdi*, oppure in un basso od alto rilievo da adattarsi al portico od alla facciata dell' edificio.

" II. La spesa del monumento non dovrà sorpassare la somma di Corone 20,000.

" III. Il concorso di primo grado si chiuderà alle ore 6 pom. del 30 aprile 1902, entro il qual termine i concorrenti faranno pervenire al sottoscritto Comitato i loro bozzetti grafici o plastici, contrassegnati da un motto ripetuto in busta suggellata.

" IV. La Giurìa nominata dal Comitato giudicherà i bozzetti e ne sceglierà quattro, gli autori dei quali avranno diritto di partecipare al Concorso di secondo grado.

" V. I quattro concorrenti prescelti svolgeranno in un bozzetto plastico il concetto primo nel rapporto di 1 : 5, e lo presenteranno al sottoscritto Comitato non più tardi del 30 Ottobre 1902.

" VI. Tutti i bozzetti presentati al concorso di secondo grado resteranno

proprietà del Comitato. A ciascuno degli autori spetta un compenso di Corone 500.

L'esecuzione dell'opera verrà affidata all'autore del bozzetto prescelto dalla Giurìa.

" VII. I concorrenti potranno ritirare dal Comitato la planimetria della Piazza G. Verdi ed il prospetto dell'edificio del Teatro.

Trieste, 21 Dicembre 1901. *Per il Comitato* Presidente: Comm. Giuseppe de Burgstaller-Bidischini, Segretario: Dott. Mario Buzzi.

— *Brondi* scrive da Cuneo che la stagione lirica di carnevale si è aperta coll'opera *La Forza del destino* che ottenne il più lusinghiero successo.

— A Milano, nel corrente gennaio, vedrà la luce un nuovo periodico d'arte drammatica, intitolato *La scena di prosa*. Sarà diretto da Luigi Bevacqua-Lombardo. Augurii.

— La Rivista Teatrale Italiana augura ai suoi lettori il buon capo d'anno.

— *La Rassegna internazionale*, bandisce un concorso per una commedia in un atto da rappresentarsi al *Teatro Valle* dalla Compagnia per la " Casa di Goldoni ".

Le condizioni del concorso sono enunciate nel fascicolo V del Vol. VII in data 15 dicembre 1901. Il premio assegnato è di L. 500 ed il tempo utile per l'invio dei manoscritti è fino al termine del p. v. febbraio.

L'egregio amico avvocato Antonio Chietti con l'inaugurazione del secondo anno di vita di questa *Rivista*, cioè da oggi, cessa dalle funzioni di direttore amministrativo di essa, restandone sempre azionista. Gli succederà Gaspare di Martino, che da oggi stesso assumerà l'ufficio di direttore artistico-amministrativo della *Rivista*.

Nella seconda pagina della *Copertina* abbiamo abolito l'elenco dei soci collaboratori. Ne diamo la ragione. Gli scrittori di fama assodata, che hanno onorato e onoreranno la *Rivista* della loro collaborazione, non hanno bisogno di quella lista di pubblicità, perché il loro nome sia ricordato dai lettori. I giovani che amano di farsi ricordare ai nostri lettori, possono farlo, inviando con esattezza i loro scritti, nei quali possono trovare la via migliore per la conquista della notorietà.

I signori socii e i signori Abbonati che rispettivamente non hanno ancora versato a questa Amministrazione, la quota sociale e il prezzo dell'abbonamento dell'anno 1901, sono vivamente pregati di voler regolare le loro partite.

La Rivista *sa di non rivolgere invano questo appello perchè conta sulla onestà e serietà sì dei primi che degli altri.*

Adelaide Ristori
M.ª Capranica
Del Grillo

QUANDO NELLA SUA NOTTE

L'ITALIA PROSTRATA DA SECOLI

LEVAVA A STENTO LO SGUARDO ALL'AVVENIRE

E LE MENTI DI GIUSEPPE MAZZINI

DI CAMILLO BENSO DI CAVOUR

NE PREPARAVANO LE SORTI

VIGILATE

DA VITTORIO EMANUELE II E GIUSEPPE GARIBALDI

CHIUSI NELL'ARMI

GIÀ L'ARTE MESSAGGIERA

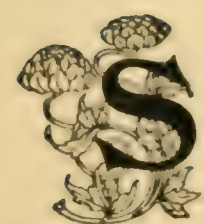
DELLA NOVA AURORA DELLA PATRIA

ANDAVA PEL MONDO

CON LE NOTE DI GIUSEPPE VERDI

E LE RAPPRESENTAZIONI DI ADELAIDE RISTORI

Achille Torelli

UN VOTO

Scrivo queste poche parole — dopo averne scritte molte per Riviste e giornali d'ogni parte del mondo, perchè la celebrazione dell'ottantesimo anniversario di Adelaide Ristori ha assunta davvero una importanza mondiale — scrivo, dunque, queste poche parole alla vigilia della magnifica festa. E le scrivo non per raccontare anco una volta gli aneddoti famosi ond' è piena la storia fulgida dell'attrice che fu adorata da poeti, da eroi, da principi, da re e da regine, non per affaticarmi e invano a intuire l' arte meravigliosa il cui godimento sovrano il destino ha negato alla mia generazione, non per fantasticare anco una volta intorno al tormento di non poter rintracciare nemmeno negli scritti di lei gli elementi plastici, fonici, estetici, umani che composero lo splendore prodigioso dell' artista invitta; ma scrivo soltanto per formulare un voto che è, lo spero, il voto di tutti coloro che in Italia vivono della vita del teatro di prosa.

Questo voto è che il grande avvenimento, il quale riunisce per una sera nel medesimo pensiero d'omaggio e d'orgoglio i pubblici più lontani e più diversi, gli attori e le attrici d'ogni valore, d'ogni scuola, d'ogni dimensione morale, tutti animati da un soffio singolare d'italianità purissima, lasci nell'aria qualche cosa di veramente amicale, qualche seme fecondo, qualche riverbero di luce rosea, inspiratrice di bontà, d'indulgenza, d' amicizia e di fiducia. Io vorrei che questa comunione sincera di poche ore, dovuta alla magica possanza dell'illustre ottantenne così lontana dalle tristezze, dai fastidii, dai torbidi flutti che rumoreggiano cupamente nel nostro mondo artistico teatrale, facesse provare a ciascuno il desiderio d'una pace proficua e facesse sentire il dolce dovere della stima e del rispetto reciproco e facesse comprendere la necessità di escludere dal campo delle sante fatiche

quotidiane, delle fatiche che si durano per la vita e per l'arte, quelle che disfanno o insidiano o disconoscono il lavoro altrui. Io vorrei che l'abbandonarsi per poche ore alla gentilezza, alla cortesia, all'entusiasmo, all'amore dimostrasse il beneficio d'una condizione di spirito più ottimista, meno corriva all'astio, al rancore, alla diffidenza, alla ribellione. Io vorrei che la fierezza e la gioia di festeggiare solennemente una gloria italiana inducessero nel cuore degli attori, degli autori, dei critici, degli spettatori d'Italia il sospetto, se non altro, sì, il sospetto di non essersi fino ad ora abbastanza amati tra loro e quindi di non avere abbastanza voluta quella fusione e quella solidarietà che rendono vivo, forte, potente, utile, produttivo il sentimento di nazionalità.

Io ho detto spesso e ripeto oggi volentieri che in tutti i paesi civili il teatro di prosa è considerato come una instituzione indispensabile, altamente nazionale. Anche in paesi il cui terreno artistico è molto meno fertile del nostro, anche in paesi che non hanno la ricchezza della tradizione che ha la Francia o quella del progresso che ha la Germania o quella dei filoni non ancora sfruttati che ha la Russia, il teatro di prosa è annesso alla dignità della nazione. Si proclamano grandi degli attori e delle attrici mediocri. Si creano divinità per moltiplicare gli altari. S'inventano autori. Si contempla con meraviglia chiunque arrivi alla ribalta e si presenti al giudizio del pubblico. E i governi si commuovono. I ministri intervengono. Le Corti, il più delle volte, cavano quattrini.

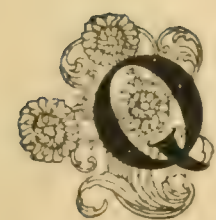
Per conto mio, non desidero d'incomodare nè Corti, nè Ministri. E nemmeno credo che la medaglia ministeriale apposta coniata per Adelaide Ristori sia un indizio del futuro commovimento delle alte sfere ufficiali per tutto quanto concerne il teatro di prosa in Italia. Ma se quella medaglia può conferire alla festa un più spiccato carattere di nazionalità, sia benedetto perfino Sua Eccellenza Nasi che l'ha fatta coniare. Ciò che urge è che la data dell'avvenimento resti inciso in tutti i cuori dei lavoratori della scena come sulla bella medaglia d'oro. Ciò che urge è che l'imponenza della festa risvegli l'alterigia dell'arte scenica italiana. Ciò che urge è che il nome di Adelaide Ristori diventi il motto d'una novella religione, d'una fede profonda, d'una lega, la quale abbia il potere di riunire a traverso il tempo le energie che intorno a sè, in una sera sola, avrà riunite l'italianità preclara della soave e sorridente ottantenne.

Napoli, 29 Gennaio.

Roberto Bracco

ADELAIDE RISTORI

Ricordata e nella vita e come attrice e in sei interpretazioni

ricorrendo il suo LXXX compleanno

QUANDO il fidato cameriere di casa Capranica del Grillo mi introdusse nel salotto di donna Adelaide Ristori, accanto alla Vegliarda sedeva un amabile vecchietto, il conte Malatesta.

La gloriosa Signora, indicandomi a lui disse: « Ecco chi ha messo il mondo in rivoluzione per me! » — Io m' inchinai devotamente, le baciai la mano, e risposi: « mi è stato facile nel nome di Lei il trionfo di ogni iniziativa ».

Senza aver l'intenzione d'intervistare l'eletta donna, naturalmente ebbi cura di parlar d'arte con Lei, di provocare suoi giudizii su artisti oggi in voga, di udirne la parola autorevole. Ed Ella parlò e con quale facilità, quale schiettezza, e rievocando il suo tempo, con quanta lucidezza! L'ascoltarla era un diletto ed io ebbi la fortuna di poterlo procurare al mio spirito devoto per oltre un' ora!

La facile parola della veneranda figlia dell' arte spesso ha suoni severi, mai astiosi, sempre guidati da un amore grande per il teatro, il campo della sua autentica gloria. Chi volesse profittarne, per amor di sè, potrebbe riempire il mondo di asprezze giuste e sante in fatto di giudizii artistici, ma in tutto e per tutto vi è un modo, ed io

credo perfettamente che si possan dire le cose più crudeli, a fin di bene, usando una forma prudente, delicata e gentile. In ciò non sono riusciti, o non hanno pensato di riuscire, gli intervistatori recenti, audaci, di Francia e di Russia, per la poco amorevole cura dei quali sono stati diffusi per il mondo dell' arte dei gravi pettegolezzi, fino a decidere Eleonora Duse ad usare un linguaggio che voleva parer sommesso, ma che è risultato d' una gratuita, dolorosa irriverenza, tanto più che la Ristori aveva avuto il sollecito pensiero di smentire, per la voce di organi autorevoli, le notizie infondate che si erano volute diffondere nel suo venerato nome. Questo incidente, nella ricorrenza felice dell'ottantesimo compleanno di Lei, ha voluto essere la macchia nel sole: ma, appunto perchè potente, lo sfolgorantissimo astro ha saputo disfarsene subito, rifulgendo, se mai, « più vivo che pria » !

⁂

Adelaide Ristori , quale appare ora, non imbarazza la mente del visitatore tardo a immaginarla, o ricostruirla, o rievocarla nella vita viva dell' arte. Ella è tutta nelle sue memorie.

Voi vi trovate di fronte ad una nobile madre di famiglia, molto amata , molto adorata , che vi parla volentieri della sua casa, dei suoi figli. Se chi la visita non la tormentasse coi ricordi suoi personali dell' arte, ella, forse, parlerebbe più volentieri degli altri, con diritto inconcusso di spettatrice autorevole, che di sè !

Ma come si fa a visitare Adelaide Ristori senza parlare di Lei ? Come si fa ad essere giornalista e non sentire il bisogno di mettere il pubblico dei proprii lettori a parte dell' emozioni, delle impressioni, delle sensazioni provate, lungo il percorso estenuante dell'esercizio professionale? Occorrerebbe creare un mondo nuovo per riformare le abitudini del vecchio del quale siamo figli, e questo non è facile.

Eppure, per una volta tanto, attorno alla veneranda donna, questo mondo nuovo di vera e doverosa cortesia, si dovrebbe creare. Chi la visita non deve avere altro scopo che renderle omaggio ; non deve speculare sulle prerogative della generosa e leale ospitalità. Se mi si dirà che questo postulato d' educazione è inapplicabile alla gente pensante d' oggi, io ne dovrò dedurre, che nel pensiero moderno è una parte devota ad uno zingarismo brutale, che non gli fa certamente onore.

La vecchietta è sorridente, serena, grata. Di che, a chi, sia grata, voi non sapete, ella non dice ; ma negli occhi ridenti, nel sorriso aperto e leale voi le scorgete un segno perenne dell' interna emo-

zione ond' è presa e scossa per ogni cosa che le si dice e che ricordi una data della sua vita di attrice. È grata.

Questa a me sembra la nota saliente della vita attuale di Adelaide Ristori. Ed è umano. Alla natura ha dovuto un temperamento singolare di donna, all' arte un ingegno poderoso, alla vita le emozioni le più agitate e le più salde e calme insieme, al carattere una fermezza, una *droiture*, una decisiva resistenza a raggiungere lo scopo prefisso, a conseguire il risultato agognato. Di questi elementi si compongono le individualità morali che si sollevano dalla media delle genti comuni; di questi elementi si compongono gli individualismi operanti, da essi le energie umane traggono la loro ragion d' essere, la salute, il vigore, fino a rappresentare nel mondo i segni della benefica, sospirata, rigenerante, adorabile volontà! Adelaide Ristori ha voluto, e poichè ha potuto, la sua conquista di gloria non è mancata, e la gloria, nella sua muta opera epuratrice, ne registrerà l' evento che nulla cancellerà mai, e il nome della nostra Vegliarda sarà ricordato nei secoli venturi.

MIRRA

È grata perchè è conscia di tutto questo a cui ha tempo di riflettere pei riposi ai quali è ora costretta dalla tarda età. Ella sa che il mondo la ricorda, sa che della sua arte ancor si parla e si scrive, sa che le più accurate ricerche, *pro et contra*, la sua azione di attrice convergono in una sola nota vittoriosa, attestante la forza del suo ingegno, la possanza della sua rigorosa linea drammatica, il lindore distinguitivo tra le varie forme d' arte sceniche, dal comico al tragico, in lei incarnate fino a divenire una seconda natura; sa tutto questo, sa che come nell'evidenza, vince nel ricordo, e vive serena, tranquilla, felice che nel suo nome si possa consacrare una gloria italiana!

Innanzi a quella vecchietta dalla mente lucida, dalla schiena curva, che cerca ancora alla poltrona il sussidio più sicuro, per dare alla

persona l'aspetto solenne delle figure marziali, il cuore resta scosso, e nella mente, inesorabile come il minuto vivo che scocca, si appalesa il convincimento, che la peggiore nemica della vita cerebrale è la lenta, fredda, fatale scomposizione della vita fisica. Del resto la Ristori non ha detto addio alla vita militante d'attrice che nel 1885 o giù di lì. Se questo addio, nella sua ultima fase, si fosse compiuto in Italia, anch'io potrei ricordare nell'evidenza delle sue interpretazioni sceniche, la gloriosa artista, giacchè, dolorosamente anche per me, comincio a ricordare, a mia volta, le date gloriose dell'arte teatrale di qualche ventennio fa. Ma la Ristori, per la maggior parte, ha svolta la sua azione di capocomica all'estero, in paesi lontani, attraversando lande, deserti, oceani, mari di più colori, ferrovie d'ogni genere, dalle preadamitiche alle più progredite, senza tregua, con audacia, con risultato felicissimo per la sua arte e per la sua finanza. Le nostre ricerche, se non avessero trovato del buon materiale nelle cronache d'Italia, sebbene queste non abbondanti, di Francia, veramente cospicue ma di rinvenimento difficile, e d'Inghilterra, non avrebbero potuto condurci alla formazione del convincimento indistruttibile, che Adelaide Ristori sia stata una vera gloria! Molto si è scritto, e da penne illustri, sull'arte di Lei, molto si è discusso delle sue potenti interpretazioni, ma della conclusione, a traverso la critica generale, alla quale si è venuto, dirò in seguito. Qui ora mi par tempo di dire dell'inizio della sua carriera, a larghi tratti, come si conviene, quando si parla per la millesima volta d'una cosa oramai nota *lippis et tonsoribus*.

Adelaide Ristori è nata, come suol dirsi, sul palcoscenico, da genitori ch'esercitavano con decoro e con modestia la carriera teatrale. A tre mesi, com'Ella narra (1), è apparsa sul palcoscenico di una città di Provincia, in un paniere! A tre anni vi riappare in *Bianca e Fernando* dell'Avelloni, e da questo tempo viene sfruttata come *enfant prodige*, non dai suoi genitori, ma da accorti capocomici. La fama del piccolo prodigio era tale che quando, come in allora s'usava, la sera dello spettacolo, un attore della compagnia, invitava il pubblico a recarsi alla recita della sera susseguente, per contare sopra di un applauso sicuro, e sopra di una più sicura affluenza di spettatori, aggiungeva subito: « che la rappresentazione sarebbe stata di *fatica particolare* della piccola Ristori! » lo scopo era raggiunto nella duplice previsione, e le cose procedevano come nel migliore dei mondi possibili. Come si vede, la nostra attrice ha succhiato, insieme al latte materno, quello delle muse, e la nutrizione è riu-

(1) Adelaide Ristori. *Ricordi e studi artistici*. Torino-Napoli. Roux, 1887.

scita sana e salda! A Lei è stato offerto il petto di Talìa, di Melpomene, insomma le muse della scena si sono costituite in un vero, salutare baliatico, per provvedere alla vita, al sangue di Colei, che da così giovane età, doveva, quindi, cominciare a recar loro gli omaggi più schietti e le devozioni più solenni!

Prima di varcare la soglia del quinto lustro, entra a far parte della compagnia reale sarda, e le si affidano le parti di prima attrice, vivendo le Marchionni, le Internari! Per circa vent'anni, la sua vita non conosce che la madre patria, l'arte patria, la famiglia. I tre amori grandi dai quali non mai si è distaccata, anche quando i clamorosi successi dell'estero avrebbero potuto sinistramente operare sul suo cuore e sulla sua mente. Anzi è noto come il conte di Cavour sia ricorso spesso a Lei, credendola una efficace cooperatrice dell'apostolato diplomatico a favore dell'Italia! E in questo tempo Ella ha campo di percorrere la gamma di un vasto quanto vario repertorio; ha modo di provare le gioie iniziali di quella famiglia che giustamente oggi la venera come il suo idolo; ha mezzi adeguati per rassodare la sua coltura, per la quale si mette in grado di penetrare l'essenza delle maggiori figure scelte ad interpretare, seguendole nella vita, nella storia, nella poesia, nella leggenda, ovunque sono apparse, per la loro imponenza, per la grandiosità loro. Non si può proprio dire che la Ristori abbia prodotto autori italiani suoi contemporanei. Giacometti, Gherardi Del Testa, sono rimasti come casi isolati, nè quanto essi han prodotto, e ch'è stato recitato dalla Ristori, può autorizzare a credere, che in quel tempo la produzione italiana fosse molto incoraggiata. L'ingegno della grande artista si maturava appunto in quel tempo in cui la produzione romantica francese era servita a tutto pasto ai docili palati delle genti del bel paese, le quali olimpicamente piegavano la fronte a quella speculazione capocomicale italiana, che da oltre 150 anni sta rendendo impossibile l'organizzazione di un teatro in Italia. Quindi, le ispirazioni, le iniziative, si consideravano come non avvenute. Qualcuno, come la stessa Ristori, crede che a questo stato di cose abbia concorso efficacemente la Censura, allora più che mai tipica e grottesca nei varii stati italiani. Sarà, ma io non amo di credervi molto. Sì, la balordaggine d'un censore può svisare un'opera d'arte, ma mille mutilazioni, in nessun tempo avranno impedito, e impediranno mai, agli artisti di produrre, quando ad essi sia stato offerto, e si offra, il mezzo di non pensare e lavorare invano! Qui cade acconcio ricordare il nefasto periodo del teatro italiano, dal 1830 al 1850.

« Sul mercato artistico d' Italia, in quel tempo, fu versata a biblioteche intere la produzione straniera, che si poteva tradurre, adattare liberamente alle nostre compagnie d'allora, senza che il rispettivo capo-comico fosse tenuto a compiere un qualsiasi sacrificio pecuniario per acquistarne. La produzione nostra, nonostante sorgesse da energie che rispondevano ai nomi venerati dei Niccolini, dei Carlo Marenco, dei Paolo Giacometti, dei Teobaldo Cicconi, dei Davide Chiossone, dei Roti e di tanti altri, non meno memorabili, solo perchè costava un tanto quanto bastasse a compensare il produttore, giustamente e modestamente, fu accantonata, anzi sopraffatta, anche da compagnie straniere addirittura risiedenti stabilmente tra noi, e solo vi si ricorse quando, nel 1848, di essa si potè scegliere quella che contenesse delle pagine patriottiche o addirittura degli incitamenti al patriottismo. Servì di mezzo, perchè, anche tra le schioppettate, l'avidità capocomicale italiana, volle dare, in complesso, la prova brutale della sua rapacità dannosa (1). »

Del rifiorire della scena italica, poco usufruì la compagnia sarda. Altre concorrenze le erano preparate, ma ciò nonostante, al repertorio italico lavorava già quel numero di scrittori per cui è stato possibile affrontare, di tanto in tanto, una lotta, contro tutte le sleali concorrenze, e spesso vincerla come una vera e sanguinosa battaglia!

Siamo nel 1855 e troviamo il capocomico Righetti persuaso a recarsi a Parigi, ma con quale tremarella in corpo, per dare al teatro italiano, un regolare corso di recite con la Ristori, Ernesto Rossi, Gaetano Gattinelli, Luigi Bellotti-Bon, Boccomini, ed altri valorosi. Dico « troviamo persuaso », perchè il Righetti temeva che la sua spedizione avesse la stessa sorte negativa di quella che, poco tempo prima, era stata riservata all' altra spedizione, anch'essa per Parigi, capitanata dai celebri Carolina Internari e Luigi Taddei. Sul viaggio parigino del Righetti, come una buona stella, vigilava l' amor patriottico della Ristori. Infatti le cose furono preparate con molta prudenza e con tatto squisito. Una speranza maggiore di buona riuscita si traeva dalla presenza nella gran capitale di molti esiliati italiani, persone cospicue per cuore, per intelletto, per probità, da Daniele Manin a Montanelli.

La prima recita, a Parigi, ebbe luogo il 22 maggio del 1855, con *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico e *I gelosi fortunati* del Conte

(1) Gaspare di Martino, *I nemici del teatro di prosa in Italia* (Il capocomicato) *Rivista Teatrale Italiana*, a. I. Vol. II. Fasc. III. (15 agosto 1901).

Giraud. Tra quanto fu scritto, e non fu poco, a proposito di questo debutto, a me piace di ricordare:

« Ces observations — infatti il critico s' occupa con uno sguardo generale del teatro nostro ed avverte, che, tra gli stranieri, è il meno conosciuto in Francia — sont sans doute un peu vagues. En étudiant de près chacun des principaux acteurs, il sera possible d'apporter, dans la critique comme dans l' éloge, plus de précision. M.me Adélaïde Ristori, par exemple, tient à bon droit la première place parmi ses camarades. Son port de reine, la noblesse et la régularité de ses traits un peu amaigris, les cordes graves de sa voix semblaient l' appeler à jouer la tragédie; la gracieuse mobilité de sa physionomie, la finesse de son sourire, l' éclat tour à tour brillant et voilé de ses yeux, une vivacité toute méridionale, la conviaient à ne point abandonner la muse comique. Elève de prédilection de la célèbre Carlotta Marchionni, M.me Ristori règne depuis près de dix ans sur les principales scènes d' Italie, et l' habitude du succès ne l'a pas enivrée. Elle n'a pas cru qu'il lui fût permis de se livrer à tous ses caprices, de se faire un jeu de tous ses engagemens; elle est restée simple, modeste, docile aux bons conseils. Elle y a gagné, sans rien perdre de ses dons naturels, une experience à laquelle il ne manque aujourd'hui qu'un peu plus de réflexion et d'étude pour la féconder.

STUARDA

« Dans *Françoise de Rimini*, où elle a débuté, M.me Ristori nous avait fait craindre un moment qu' elle ne fût qu'une belle personne qui s' habille mal et qui récite bien; mais dans la scène d' amour elle a fait éclater tant de passion au cinquième acte elle a su mourir avec tant de pathétique et de chasteté, qu' il a fallu dès lors reconnaitre en elle un artiste de premier ordre, fût-elle incapable d'exprimer autre chose que les sentiments tendres. Depuis, nous avons

vu dans Mirra avec quelle facilité M.me Ristori passe de la douceur à la violence, de l'énergie à la grâce, et comment alors tout se transforme en elle, la voix comme les traits, la phisonomie comme les attitudes. Il faut la voir, dans cette saisissant scène du mariage, prosternée d'abord et recuillie, puis perdant peu à peu conscience d'elle-même, *Deus, ecce Deus!* Quand, après une convulsion terrible, elle se retourne les yeux hagards, la bouche ouverte et tirée, les traits bouleversée, le corps en arrière, un profond sentiment d'effroi s'empare de la salle, on croit à Vénus et à sa vengeance, on tremble, on prierait presque pour son infortunée victime. Puis comme on pleure sur elle lorsque, rendue à la raison, elle courbe la tête, plus douce et plus soumise que jamais, aux amers reproches de son père; lorsqu' elle retient sur ses lèvres l'aveu fatal qu' il fait tout pour lui arracher; lorsqu'elle meurt enfin pour l'avoir laissé échapper, et que du sein de la mort, elle se relève encore pour conjurer Cyniras, par un geste éloquent comme la plus fervente des prières, de taire son crime a Céris! Pourquoi donc M.me Ristori croit-elle devoir compléter ce demi-aveu: *Heureuse ma mère!... elle pourra du moins mourir à tes côtès!* en tournant vers Cyniras son visage soudainement éclairè de tous les feux de l' amour? Le public applaudit au commentaire, mais je crois que le poète pouvait s'en passer et quand même M.me Pelandi, qui avait joué ce rôle sous les yeux d' Alfieri, et M.me Internari, qui a reçu d' elle la tradiction et l'a tranomise à M.me Ristori, auraient joué comme cette dernière, je n'en persisterais pas moins à croire que c' est une faute qu' un goût sévère ne saurait excuser. Si *Myrrha* est à ce point hors d'elle-même qu'elle ne puisse contenir cet élan volupteuse, elle doit du moins se posséder assez pour le cacher à son père. Il ne faut pas l'oublier, le seul moyen de faire accepter Myrrha au théâtre, c'est qu' elle reste chaste, du moins vis-à-vis de Cyniras, jousque dans son aveu.

« Dans l'*Oreste* d'Alfieri M.me Ristori se montre très belle sousses voiles noirs, et sourtout très antique: malheureusement le personnage d'Électre est un peu sacrifié, et fournit à peine à l' actrice l' occasion de quelques beaux mouvemens de douleur et de tendresse. J' aurais voulu voir M.me Ristori dans le rôle de Clytemnestre; mais il parait que l'usage, en Italie, assigne aux *prime donne* celui d'Électre, tout ensemble plus jeune et moins odieux.

« Je ne dirai rien du talent que M.me Ristori a déployé dans *la la Suonatrice d'arpa (la Joueuse de harpe)*, un mélodrame digne du boulevard. C'est pitié de voir ces grandes qualités tragiques employées à rendre les plus vulgaires situations de la vie bourgeoise.

d'entendre cette voix puissante débiter les pauvretés d' une prose sans valeur. En fait de drames, M.[me] Ristori ne doit jouer que de chefs-d'œuvre; elle n'a donc, pour le moment, qu'à s'en tenir à la tragédie. Je ne voudrais pas cependant lui conseiller d'abandonner tout à fait la comédie: c'est une coquetterie innocente et légitime que de vouloir séduire par le sourire et la grâce ceux qu' on a émus par la puissance dramatique et les larmes, mais M.[me] Ristori doit abandoner tout à fait, sous peine d' user en pure perte ses précieuses facultés, le répertoire moderne, où, tout en restant charmante, elle manque quelquefois de dignité et souvent de mesure.

« N'est ce pas dans *Jaloux heureux*, un agréable proverbe de Giraud, qu'elle se met littéralement à genoux devant sa servante, sans motif sérieux et qu' elle danse devant son mari pour lui témoigner sa joie ? Qu' elle laisse même les rôles secondaires de Goldoni; celui de Mirandolina me parait seul, jusqu' à present, lui convenir à tous egards: elle y déploie une gaieté, une verve, une finesse incomparables; elle y est tour à tour cronique, douce, gracieuse, hautaine, et ce n'est pas un mediocre triomphe pour cette reine de tragédie de jouer si parfaitement un rôle de soubrette. M.[lle] Rachel, n'a-t-elle pas échoué dans la comédie ? Depuis que M.[me] Ristori joue aux Italiens, le nom de M.[lle] Rachel est en effet dans toutes les bouches, et ce serait une affectation puérile que de chercher à l'eviter. M.[lle] RACHEL EST UNE STATUE ANIMÉE QUI ERRE SUR LES PLANCHES COMME UN FANTÔME ÉVOQUÉ PAR LE GÉNIE DU POÈTE; ELLE ÉTONNE ET CAPTIVE, MAIS ELLE N'A JAMAIS TIRÉ UNE LARME À PERSONNE (!).

« M.[me] Ristori est une créature sensible, capable d'être tour à tour *Andromaque* et *Hermione*: en elle, l'art plastique ne fait pas oublier la vie, la science tient moins de place que l'inspiration. M.[lle] Rachel cherche à comprendre les anciens par la pensé; M.[me] Ristori les représente tels qu' ils ont dû être, avec leurs passions et leurs faiblesses: elle les devine par l' intelligence du cœur. N'y a-t-il pas dans l'effet produit sur le public par cette grâce naïve et touchante un avertissement dont le tragédienne française ferait bien de profiter ? » (1).

In queste righe del Perrens, secondo me, meglio che altrove, serenamente si può misurare la portata della prima vittoria parigina conseguita da Adelaide Ristori. Sono righe semplici e chiare e contengono un giudizio scevro di qualsivoglia senso di opportunità. Anche il fugace parallello tra la nostra grande tragica e la Rachel,

(1) François-Tommy Perrens, « *La comedie italienne à Paris* », *Revue des deux Mondes*. Paris, avril, mai, juin, 1855.

risulta d'una evidenza e d'una efficacia singolare, e il risultato non torna che a vantaggio della Ristori. Il pubblico e la critica di Parigi, dunque, diedero alla divina interprete di *Mirra* il battesimo di grande tragica. Il capolavoro alfieriano impressionò, i maggiori uomini dell'arte e delle lettere lo salutarono come appartenente alle rare concezioni onde si arricchisce, nel mondo, il teatro classico. La vittoria fu degna del nome d'Italia, perchè riportata con l' opera d'un grande poeta nostro e con l'interpretazione colossale d'una insigne figlia del palcoscenico italiano. Non è, forse, temerario ritenere, che a questo memorabile trionfo si deve la decisione della Ristori a votarsi, per così dire, allo studio di poche e grandi figure del repertorio tragico, e la completa sua dedizione, durata per circa trent'anni, alla rappresentazione di esse. Infatti, quali studi artistici ella diffonde nel suo libro, ottimo appunto in questa parte analitica? Quelli compiuti sulla *Stuarda* dello Schiller, sulla *Elisabetta Regina d' Inghilterra* del Giacometti, sulla *Lady Macbeth* dello Shakespeare, sulla *Medea* del Legouvé, sulla *Mirra* dell'Alfieri, e sulla *Fedra* del Racine.

Le analisi della grande artista, ripeto, sono pregevoli e per le vedute originali onde sono guidate e per la semplicità persuasiva con la quale sono esposte. Perchè una figura dell' arte potesse contare sulla completa immolazione di lei alle sue sorti, era necessario che ne conquistasse prima la simpatia. Così ella incarna *Maria Stuarda* perchè la crede una vittima della perfidia umana; s' immedesima dell'anima di *Medea* perchè trova un poeta, il Legouvé, che evita alla sua figura artistica lo strazio troppo palese della uccisione degli innocenti figliuoli del megalomane Giasone; divinizza *Mirra* perchè ne scusa il sogno incestuoso, onde la colpisce il fato, con l'integra purezza della prepotente verginità di lei. Con tal concetto Ella penetra nella mente immaginosa dell' Alfieri, che deve appunto all'elevatezza di tanto suo pensiero, se ha reso passibile di scusa, anzi di simpatia, la persona scenica della pietosa figliuola di Ciniro. Nè bisogna ritenere che la Ristori si sia trovata spesso d' accordo con il suo autore, anzi! Bisogna vedere con quanto garbo combatte gli avversi storici dell'infelice Regina di Scozia, e come non tardi neppure un secondo, a giudicare indecisi e deboli alcuni punti della tragedia schilleriana, appunto perchè non convergono nel suo convincimento fondamentale, per il quale, come ho detto, Ella ritiene vittima innocente *Maria Stuarda*. Io non seguo la celebre attrice nostra in certe sue opinioni storiche, ma cerco di rendere, il più esattamente che mi sia possibile, con chiarezza il suo pensiero. Ha

per *Fedra* una considerazione uguale a quella che ha per *Mirra*: la crede come questa vittima della vendetta di Venere. Nella scena finale della tragedia, Ella concilia tutta la pietà della sua anima di donna verso il caso della figura artistica che interpreta: in tal modo ne risulta un vivo, vibrante accordo di sofferenza umana da sollevare il magistero dell'arte ad altezza veramente insolita:

> Già la morte m'incalza, e preziosi
> Mi son gl' istanti: ascoltami, Teseo.
> Io sola, io sola, il figlio tuo, pudico
> E riverente, osai mirar con occhio
> Incestuoso. Un Dio crudel m'avea
> Acceso in petto un fuoco abbominando,
> E la malvagia Enon compìa la trama.
> Enon temea che di mia colpa il prode
> Tuo figlio inorridito, un dì potesse
> Farla altrui manifesta: e a te, Signore,
> S' affrettò d' accusarlo. Ella s'è poscia
> Da sè stessa punita, e la mia giusta
> Ira fuggendo, in mar gittossi; ahi troppo
> Lieve pena al suo merto! Anch' io di ferro
> Perir decisi; ma sottrar bramando
> A tanta infamia l'innocenza, elessi
> Scender per via più lenta al negro Averno.
> Io bevvi, io scorrer feci nelle ardenti
> Mie vene un tosco che portò da Colco
> Il furor di Medea. Già tutto il sento
> Cercarmi il petto; già nel cor, vicino
> Al suo palpito estremo, un gelo io sento
> Non ancor conosciuto. Appena io veggo
> Attraverso una nube il ciel, lo sposo,
> Che il mio cospetto oltraggia. Ah sì, la morte
> Alfin mi colse, alfin da queste mura,
> Tanto per me contaminate, io sgombro (1).

Anche *Fedra*, infelice, trova nella morte la salvezza, forse, di tutta la sua fama di donna e di sposa. Il potente tosco della Media le incrudelisce vieppiù la fine, mentre Teseo si dispone a stringere al seno Aricia, colei che renderà felice il figliuolo di lui, quell' Ippolito, che nella Mitologia noi raffiguriamo quale precursore del biblico casto Giuseppe!

Dalle analisi della Ristori, le due figure incestuose di *Fedra* e di

(1) Giovanni Racine, *Fedra*, trad. di Maspero. Atto V. Scena VII. Firenze, Le Monnier, 1858.

Mirra, che a prima vista sembra abbiano molti punti di contatto tra loro, risultano, quali essenzialmente, sono: l'una ben diversa dall'altra. Il sogno incestuoso di *Mirra* può ritenersi il grave peccato d'un'anima innocente, sotto l'incubo mostruoso di qualche cosa d'invisibile e d'invincibile: ma non si può dire di *Fedra* altrettanto. Costei è donna, conosce la vita, e il suo tentativo mostruoso, per quanto verso quello fosse tratta anche da un potente ignoto nemico, sarebbe stato compiuto, se nel meraviglioso Ippolito fosse venuto meno il rispetto e verso la matrina adescante, e verso il padre inconsapevole, e verso se stesso, casto e puro! Nessun punto di contatto, dunque, nei due orribili moventi, ma, con buona volontà, due se ne possono trovare, e casualmente, nello sviluppo dei due fatti tragici: il non consumato delitto e la fine violenta per averlo soltanto o tentato o immaginato! Press' a poco così è accaduto nelle interpretazioni della Ristori, stando a quanto ne scrive ella medesima e a qualche serena discussione critica. La sottile penetrazione dello studio interpretativo dice con quanta serietà sia stata fatta l'arte dalla Veneranda Signora che oggi il mondo dell'arte onora. E, veramente, l'occasione è buona per richiamare sul nobile esempio l'attenzione delle nostre giovani attrici, le quali, nella loro maggioranza, credono che allo studio d'un personaggio basti la lettura della *parte* e l'esame d'un figurino.... per vestirne i panni! Altro ci vuole... È proprio il caso di ricordare alle attrici dei nostri giorni, il mònito, per la parte che le può riguardare, che Giacomo Leopardi, rivolge alle donne d' Italia:

> Donne, da voi non poco
> La patria aspetta, e non in danno e scorno!

Delle sei interpretazioni, in cui mi sono proposto di ricordare Adelaide Ristori, attraverso le stesse sue analisi artistiche, mancano ancora due: *Elisabetta regina d' Inghilterra* di Giacometti e *Lady Macbeth* di Shakespeare.

Abbiamo detto che la nostra grande attrice prima di assumere lo studio d'una parte, doveva questa entrare nelle sue simpatie, cioè, doveva il personaggio sottoposto all' esame suo critico, non essere sprovveduto di qualche buona qualità morale, o, infine, presentare qualche lato della sua vita non indegno almeno di pietà. Dove, in *Elisabetta* e in *Lady Macbeth*, abbia trovato l' una o l' altra, non credo la Ristori ci dica, e allora io mi chiedo: forse nella sfrenata ambizione di regnare di questa, e nella nessuna fortuna in amore

di quella? Certo, nei rapporti dell'arte, *Elisabetta* è un tipo di regina interessante, e *Lady Macbeth* un capolavoro di perfidia femminile. Se nessun lato della vita di queste due delinquenti, ha scosso il cuore della somma tragica, il fatto di averle sviluppate alla ribalta, specie per la potente creazione di Shakespeare, prova che sul divisamento della Ristori, a rigor d'arte, ha potuto, anche suo malgrado, più la ragione che il sentimento, e questo è segno di forza e non può non tornare a lode alta della gloriosa artista. Per *Lady Macbeth*, lo studio è stato lungo e paziente, anche perchè ne volle prima rappresentare nel testo originale la famosa scena del sonnambulismo, nel 1873, quindi l'intera parte, al « *Drury Lane* », il 3 luglio 1882. Più che ricordare qui critiche del tempo, attestanti la vittoria riportata in questo arduo cimento dalla magnifica artista, preferisco riferire quanto, da me pregato, mi scrive un autorevole amico, ch' ebbe la ventura di assistere al clamoroso avvenimento:

MEDEA

« Je n'ai vu jouer la grande Ristori que deux fois en ma vie: la première à Paris, dans *Marie Stuart*, et la seconde, en 1872, à Londres, où la représentation se termina par la scène de la *tache de sang*, dans *Macbeth*.

« Cette scène, récitée en anglais avec un accent aussi pur, aussi correct que celui de Phelps ou de Mac-Ready, m' a causè une impression inoubliable. En y reportant ma penseé après tant d'anneés, je la ressens aussi forte que le premier jour, car, dans cette circonstance, je vis le génie du plus grand dramaturge de tous les temps interpreté par l'Art Italien dans sa plus haute expression.

« J' étais jeune alors. Au cours de mes études, j'avais traduit de nombreux passages de *Hamlet*, de *Macbeth*, du *Mid summer night's dream*, mais quoi qu'on en puisse dire, la lettre moulée ne donne au lecteur ordinaire ni l'accent profond de la passion, ni l' impres-

sion puissante de la forme plastique, et tout en admirant le « barde immortel », je ne le connaissais qu'à-demi.

« Francisque Sarcey, qui était un gros imbécile, (de là son succés auprès du public bourgeois.) a déclaré un jour que les pièces de Shakespeare gagneraient beaucoup à être *lues* au coin du feu, et non *jouées*.

« Cela dépend de la qualité des acteurs, cher maître !

« Certes, le public de Londres n'est ni aussi démonstratif, ni aussi facilement impressionnable que celui de Rome. Si l'on y chute quelquefois, on ne siffle jamais. Le silence est, généralement la seule marque de mécontentement qu'on se permette, et les rappels « à l'italienne » devant le rideau sont fort rares.

« La salle, ce jour là, était comble. Toute l'aristocratie anglaise se pressait dans les loges. Depuis le commencement de la soirée, un sentiment croissant d'admiration électrisait cette foule si calme d'ordinaire, et pour moi qui l'étudiais, l' intérêt du spectacle se trouvait aussi bien dans la vue du parterre que sur les planches.

« Quand le rideau se leva sur la scène de somnambulisme, et que parut la tragique figure de M.me Ristori incarnant lady Macbeth, un long frisson suivi d'un silence de mort passa sur l'auditoire, et tandis que se suivaient les phrases entre-coupées du fiévreux monologue: « *Wash your hands... Wash your hands...* » on n'entendit plus sous le lustre que le rauquement sourd des haleines suspendues, comme pendant l'oppression d'un cauchemar.

« Puis, sur une dernière attitude sculpturale qui semblait laisser, à jamais fixeé dans nos yeux l' image grandiose de la Tragédie ellemême, la Ristori disparut. Alors, le silence grandit encore durant quelques secondes, semblable à ce calme inquiétant dont sont précédés les coups de foudre — et soudain, un orage d'enthousiasme et d'acclamations se déchaina avec une violence que je n'avais jamais vu jusque-là, ni en France, ni en Italie. Bouquets, mouchoirs, éventails pleuvaint sur la scène. La salle entièrè, debout, hurlait frénétiquement.

« Quant à moi, saisi d' une émotion quasi sacrée, je me pris à pleurer car, de même que la nuit, dans une vallée profonde, un eclair subit decouvre à nos yeux la cime des montagnes, la grande artiste venait de me reveler d'un seul coup toute la hauteur du genie de Shakespeare (1). »

Prima che a Londra, la *Lady Macbeth* in inglese, la Ristori aveva recitato in francese, con un accento giudicato irreprensibile, a Parigi,

(1) Achille Melandri, *Un souvenir*, lettre à Gaspare di Martino, Fontaine, Janvier, 1902.

alla *Comédie Française*, nell' aprile del 1860, a beneficio della pronipote di Racine, signora Trochu, alcune strofe di Legouvé, e il 25 marzo 1861, all' *Odéon* una *Beatrix*, pure del Legouvé.

⁂

Naturalmente, il lettore comprende ch' io non posso seguire in un breve scritto, Adelaide Ristori nelle sue fasi di attrice celebre ed acclamata. Ho cercato, a larghi tratti, di fissare alcuni punti importanti della sua insolita carriera, da quando l' hanno presentata al pubblico come un *enfant prodige* a quando è stata acclamata come miracolo di bellezza e d' efficacia tragica, per lumeggiarla, per quanto è possibile, nella sintesi a cui debbo, mio malgrado, costringerla. Nelle sue ricomparse a Parigi, non più circondata dai primi indimenticabili compagni, nei suoi ritorni a Londra, da quanto ha dato motivo di far scrivere sulla sua arte, insomma, tutto bene esaminando, risulta che il temperamento artistico della Ristori era spontaneo, impulsivo, geniale. Magnifica la persona, maestoso l' incedere, fulmineo lo sguardo, limpida, carezzevole, calda, sonora, vigorosa la voce, ogni sua apparizione le conquistava, prima che l'ammirazione, la simpatia del pubblico. E da questa simpatia, ovunque, nelle terre più lontane, è stata accompagnata sempre. Le interpretazioni che ha sollevate a vere altezze, sono appunto quelle che ha cominciato a studiare fin da giovinetta, e che non ha più abbandonate, sottomettendole ad un lavoro di lima sottile, minuzioso, cosciente, fino a penetrare nel personaggio artistico con tutta la possanza del suo ingegno, la resistenza dei suoi nervi, la riflessione acuta del suo intelletto. La riforma di Modena non l' ha trovata nè sorda, nè nemica, ma convinta già di dovere percorrere altra via, non meno vera, non meno

LADY MACBETH

efficace, e sopratutto non irriverente verso la purezza stilistica della plastica greca.

La Ristori è stata una visitatrice instancabile dei migliori musei del mondo. Per la piega del manto d'una regina, era capace di dedicare una gran parte del suo tempo, con ricerche, provocando giudizii autorevoli di pittori, scultori, fino a raggiungere il suo scopo, che naturalmente rivelava quale fosse il suo gusto, e quale la coscienza nell' applicarlo.

Ella ricorda sempre di aver avuta quale maestra Carlotta Marchionni, e la sua riverenza verso la memoria di questa vera gloria del teatro italiano, è nobile e commuove! Però è pur risaputo che una gran parte del successo Adelaide Ristori deve anche alla sua energica fibra d'artista e di donna, mai smentita, dopo che assunse anche la responsabilità di quel capocomicato, che doveva consentirle di visitare ogni angolo lontano della terra!

La sua ferma volontà era quella, oramai, di ogni suo famigliare; nulla accadeva che la contrariasse, perchè nulla dimenticava. Con lei ogni recita aveva le sue minuzie, ogni intrapresa il suo fa bisogno.

Le riapparizioni in Italia erano rare e rapide. Quì, tra noi, a Napoli, è stato nel giugno del 1857. La presenza in teatro di uno scrittore molto in voga... le riserbò la sorpresa d' una caduta che per poco non le produsse la rottura d' un braccio!

Nel 1868, a Bologna, dà per la prima in Italia, al *Brunetti*, la *Maria Antonietta* di Giacometti; la rappresentazione, per ragioni politiche, trova degli ostacoli, e corre il pericolo di precipitare. Giacometti ne sarebbe morto! La Ristori impegna uno dei suoi atti di energia, e parla al pubblico e gli dice, ch' Ella ha bisogno d' un giudizio equo e sereno sul lavoro che rappresenta e che è venuto a chiederlo alla colta Bologna, e lo attende senza che sia confuso con giudizi d' altra natura. I petroniani le fanno un' ovazione e il lavoro si salva, anzi vince la battaglia che si proponeva!

Se l' energia, il valore, l'entusiasmo di questa attrice si fossero rivolti anche verso qualche cosa che non fosse stata, per esempio, soltanto la sua gloria personale, ma la vita del teatro; si fossero rivolti verso un alto progetto di riforma per l'organizzazione d' un teatro in cui a nessuna cosa volgare o interessata era consentito l'ingresso, quanto bene non sarebbe venuto a questa nostra patria artistica nella quale contiamo vere glorie individuali, ma nessuna coscienza collettiva, quella dal cui unico funzionamento l'arte teatrale, arte d'insieme, può trarre la sua forza, il suo decoro, massime di fronte all'esigenze moderne!

⁂

Nel 1898, al *Carignano* di Torino, la Vegliarda, che ora conta ottant'anni di vita e sessanta di gloria, riapparve a quel pubblico per *recitare* il « V Canto dell' Inferno » dantesco. Fu la prima volta che la vidi sulle scene. Attorno alla curva persona pareva di vedere agitar un mondo di persone, alcune non più vive, non più plaudenti la loro gloria autentica contemporanea. Chi ricordava, anche attraverso la sola narrazione d'una voce o d'un libro, credeva di vedere e Dumas père, e Gauthier, e Musset, e George Sand, e Jules Janin, e Montanelli, e Legouvé, e Ernesto Rossi, e Gattinelli, e Bellotti, e Giacometti, e Carlo Marenco......

Il teatro era immerso in un silenzio solenne, e la Maestra, che era sola sul palcoscenico, faceva udire la sua voce, ergendosi giovenilmente sulla persona. Le sue parole ci giungevan tutte e riudivamo e rivedevamo Dante in tutta la possanza del suo pensiero scultoreo! L' ultima parola del canto immortale ci tolse al sogno: volemmo, compatti, che Adelaide Ristori accogliesse, per qualche buon minuto, il nostro applauso delirante! E così avvenne!

Quel delirio attestava che il pubblico d' Italia sa ricordare, sa rispettare, sa venerare, sa essere degno della sua fama. La vecchietta si ricurvò e quasi piangente si ritrasse, mentre mille voci ripetevano le maggiori date che avevan concorso a rendere salda la sua gloria!

Circa quarant'anni fa s'era scritto per Lei, in un paralello tra le attrici del conservatorio e quelle del palcoscenico: « *Les Italiens ont le diable au corps: ils prennent leur soleil pour professeur....* (1) » Nessun omaggio più schietto, più tenero si poteva rendere alla figlia dell'arte, che s'incamminava verso la grandezza, raggiunta e goduta lungamente, intensamente, fino all' apoteosi che ora si compie coi festeggiamenti del suo ottantesimo compleanno!

Napoli, 27 gennaio.

Gaspare di Martino

(1) Mery, *Feuilleton du* « Pays », 29 mai '55.

15 GIUGNO 1898

. . . .
QUELLA sera si svolse nel teatro Carignano una delle feste più belle e commoventi. Adelaide Ristori che avea varcato i settantasei anni, usciva dal riposo e dalle sue domestiche abitudini per ritornare sulla scena. Avea affrontato i disagi del viaggio, vinto le apprensioni dei famigliari ed era venuta da Roma a Torino recando rinnovato con sè l' entusiasmo degli anni giovenili, una forza meravigliosa di volontà, un pensiero di gratitudine a quella terra da cui avea ricevuto l' invito.

Era venuta a Torino, rispondendo al desiderio della Commissione per l' Esposizione di arte drammatica, che avea pensato di far concorrere in quella ordinata mostra del teatro anche le più gloriose energie passate dell' arte rappresentativa.

Adelaide Ristori, la prima interrogata, non avea voluto mancare: l' idea avea sorriso alla sua accesa fantasia d' artista, avea nel suo animo suscitato un cumulo di ricordi. Torino era pur sempre l' antica sede della Compagnia Sarda che avea accolto, accompagnato piena di ammirazione i suoi più eletti saggi d' interpretazione drammatica, l' invito che le si faceva di ritornare, sia pure per un breve istante sul palcoscenico di quel teatro che era stato testimone di tante sue superbe creazioni interpretative, di tanti onori a lei dovuti dall' amore e dall' entusiasmo del pubblico, era troppo ricco di fascino perchè Ella vi si potesse sottrarre.

E venne. Le lettere che mi scrisse in quel tempo sono vibranti di impareggiabile ardore per l' avvenimento a cui Ella voleva anche da altra parte contribuire esponendo la ricchissima raccolta de' suoi ricordi artistici, de' suoi costumi tragici: piena di ansia per quel tesoro di personali memorie che affidava alla Mostra, piena di quasi ingenui timori per quel ritorno alla scena a cui stava per accingersi.

Colei che aveva trionfato sui pubblici più lontani e stranieri, ora, in questo improvviso risveglio della sua vita attiva di attrice, sentiva l'anima come nelle strette dell' audacia e del timore, del coraggio e dell'apprensione, come una principiante... Ma in mezzo a questi sentimenti diversi sembrava pur rifiorire in lei una nuova gioventù, una operosità meravigliosa, una fibbra, un desiderio intenso di affrettare il giorno memorando in cui Ella avrebbe ripreso nuovamente, per brev' ora sia pure, il suo dominio sulla scena e il pubblico anche quello che non l' aveva mai udita e giudicata le avrebbe fatto quell'omaggio di reverenza che cinquant' anni di vita artistica così insigne le dovevano assicurare.

⁂

Anche quello che non l' aveva mai udita. Sì. Fu questo pubblico di giovani, fu questo uditorio che non aveva sentito il suo nome se non ripetersi con ammirazione dai vecchi, fu questa folla che Ella non aveva mai commosso con le creazioni tragiche e delicate dell' arte sua di interprete, ma che aveva soggiogato con l'esempio della sua vita, col fuoco incorruttibile della sua fede, con le memorie registrate nella storia del teatro, fu questa giovanil folla quella che accolse, allora Lei, grande e veneranda, a cui nessun peso d'anni toglieva grandezza e nobiltà d'arte, con un saluto lungo, profondo, affettuoso, indimenticabile.

E quando laggiù sul palcoscenico in mezzo alla corona di artisti che il *Teatro d'arte* aveva raccolto attorno a Lei, Adelaide Ristori, a cui un' altra grande e nobilissima interprete, Giacinta Pezzana, aveva in segno di reverenza, accompagnandola, baciata la mano, incominciò il Canto V dell'Inferno di Dante, per tutta la sala gremita di un pubblico, nel quale la persona della grande attrice evocava il pensiero delle più pure grandezze dell'arte nostra rappresentativa, passò come un fremito di commozione, di ammirazione per quella veneranda figura di donna.

Ella stessa si sentiva commossa, e ammirata del suo pubblico : Ella stessa sembrava vinta da principio da quell' onda di sentimenti che fan tremare il core e le labbra e recitando le terzine dantesche la sua voce pareva a volte affievolirsi per l'emozione. Disse tutta la prima parte del canto come soggiogata da una trepidazione : quando arrivò alla divina Scena dell' amoroso colloquio di Paolo e di Francesca, Ella parve ad un tratto animata da un' altra vita, da un altro fuoco, da un altro lampo di luce : la vita, il fuoco, la luce d' un tempo : gli occhi risplendenti, il volto irradiato, la voce forte, squillante, gittarono

sul pubblico, come una effusione di mirabile efficacia, la sublime poesia di quei versi:

> " Quando leggemmo il desiato riso
> esser baciato da cotanto amante
> questi, che mai da me non fia diviso
> La bocca mi baciò tutta tremante. „

In quell'istante i vecchi ricordarono e i giovani imaginarono la grandezza artistica di quella donna a cui gli anni non avevano rapito il fuoco animatore delle passioni e dei sentimenti; ricordarono ed imaginarono gli uni e gli altri ciò che doveva essere stata quell'ammirabile vegliarda in cui vibravano ancora come una volta l'anima della gioventù, la fede per quell'arte che nonostante le mutazioni dei tempi e delle idee, superando le effimere espressioni del momento, ritrovava in lei l'interprete più vigorosa e multiforme.

Da quella sera — 15 Giugno 1898 — Adelaide Ristori ritornò nella quiete della sua casa, accompagnata da questa nuova simpatia e reverenza destata nella parte più giovanile e fervente del pubblico, dal cumulo delle sue memorie insigni, dall'atto gentile che Ella aveva voluto compiere verso la città che la ricordava nello splendore del suo meriggio d'artista. Ritornò alla sua casa e aggiunse certo alla schiera de' suoi ricordi questo che Torino, nell'ultima di lei comparsa sulla scena, le aveva suscitato nell'animo. Uno de' più belli forse, perchè era il fiore nato dalla poesia di mille cuori, dalla reverenza di mille animi, questo ho voluto ricordare ora a Lei e per Lei, a cui vanno oggi gli auguri dei compagni, dei vecchi e dei giovani, degli umili e degli insigni, di tutti coloro che onorano e amano l'Arte per cui Ella è amata ed onorata.

Torino, 28 gennaio.

Domenico Lanza

Al Compitissimo Signor
Gaspare Di Martino,
Adelaide Ristori
Capranica Del Grillo
invia la Sua fotografia
in Maria Stuarda, co-
piata da un superbo ritratto
di lei ad Olio — — —

Como 6. 7bre 1901.

NEL PRIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE

DI

GIUSEPPE VERDI

ODE

Nacque dai campi. Ancor fanciullo l'onda
D'agresti suoni lo feriva intensa;
Errava il suo pensier nella profonda
Solitudine immensa.

Di cavallanti laceri al passaggio
Udì soltanto voci di bestemmia,
Ma i trilli delle allodole nel maggio,
Il sol nella vendemmia

Lo pungevan d' amor soavemente
Se dal tugurio alla campagna uscìa,
Ma della notte rorida, lucente,
Ei seguì l'armonia.

Ei nell'acceso immaginar le vuote
Lande allietò di fantasie leggiadre,
E nei silenzi irruppero le note
Come colombe a squadre.

Amor le mosse e le guidò sonanti
Dai deserti di Roncole ai maggiori
Templi d' Euterpe, in mezzo a deliranti
Plausi ed allori.

Come al mattin dalle notturne bende
Nubilose ed oscure irrompe il sole,
E intorno gli astri che il suo raggio incende
Muovon carole,

Simile il genio dalla serva etade
Libero irruppe in un fragor di suoni,
E ferree danze lampeggiâr di spade
Dai lidi Ausonî.

Qua dei Lombardi miseri il lamento
Chiamava alla vendetta, ammonitrici
Le campane dei Vespri il lor concento
Battean felici;

Là dell'Egizio l'infelice amore,
La vïolenta gelosia d' Otello
Si sentivan vibrar, del Trovatore
Col ritornello.

E le note scendean da l'ampia cetra,
Come ruscelli al mare, onde fluenti,
La musica fu allor nobil faretra
D' alti ardimenti.

Dorme oggi il vate nella tomba: e il canto
Suona pei seni della patria ancora,
Nunzio di gloria fra tristezze e pianto
In sulla terza aurora.

Quale nei metri del cantor di Ceo
La virtù greca annida, o dentro ai salmi
Di David passa il giovin spirto ebreo,
Qual nei meriggi calmi

Di Mergellina, la gentil Camena
Del Mantovan tinnisce, e il latin genio
Favoleggia d' Enea con tenue vena
Al pescator tirrenio,

Così le dolci melodie del cigno
Di Busseto, dai lunghi evi non dome,
Vibreranno da Trento e da Rovigno
Dell' italico nome;

Da Roma Eterna e da Milan cortese
Dove Verdi riposa, e dove un dì
Delle macchine al cantico borghese
La Melopea svanì.

Venezia, 27 Gennaio 1902

Carlo Ottolenghi

Come divenni commediografo

RESISTEI per molti anni alla tentazione. Quando gli amici cari mi davano la spinta, argomentando non so da che, avessi io il baco della commedia (ben altrimenti pernicioso di quello del romanzo), lasciai dire senza mai farne nulla. Mi ci volle, come nelle maggiori imprese dei delinquenti, mi ci volle un complice. E fu un amico che io piango con lagrima di fratello, che con me piange tutto il pubblico italiano: l'autore del *Monsù Travet*.

Da un pezzo Vittorio Bersezio avea avuto l'idea di sceneggiare alcuni miei racconti; un giorno non resistendo più, senza dirmi nulla ridusse a forma di commedia il mio *Amore Bendato*. Lo lesse alla sua ottima compagna, alla sua famigliuola, e in quel nido di artisti furono lagrime e sorrisi di contentezza. Allora solo mi scrisse che alla prima occasione d'una mia corsa a Torino andassi a fargli visita perchè mi aveva preparato un' improvvisata. Quel mistero affrettò l'occasione, e io poche settimane dopo ero in Via dei Fiori nella casina appartata dove Vittorio Bersezio consacrò fino all'ultime ore della sua vita lo spirito alato e forte all'arte schietta e semplice da lui vagheggiata, all'ideale, il quale, ancor che sembri smarrito per via, statene certi, tornerà presto a salvare i pochi credenti nella letteratura sana.

Mi fu svelato il piccolo arcano: e lì, messici intorno a un tavolone, Vittorio lesse con voce commossa il nostro lavoro. Tutti gli ascoltanti, me compreso ci s' intende, partecipammo alla commozione, ed io non seppi trovare allora nulla di eccessivo nella fattura di quel maestro della scena.

" Hai scritto una bella cosa! „ gli dissi, e non mi pareva d'essere vanesio così parlando; ma egli ribattè:

" L'hai scritta tu, perchè questa commedia si era fatta da sè; io " ho solo seguito lo scenario che mi avevi dato col tuo racconto: dove " ho potuto ho conservato perfino le tue parole medesime. E sappi " che io sono così sicuro del fatto mio che ho già letto il copione " a Virginia Marini, la quale ha pianto anch' essa: se non abbiamo " un trionfo, io non so più che cattivo bestione sia diventato il pub- " blico italiano. „

Lusingato da queste parole, che non erano parole soltanto ma convinzione vera e sentimento schietto, acconsentii a lasciar figurare il mio nome sul cartellone accanto a quello del mio Vittorio. Me ne tornai a Milano, e non se ne parlò più per un paio di mesi finchè, trovandomi a Berlino a farvi una lettura italiana, lessi nei giornali che *Amore Bendato* di Vittorio Bersezio e di Salvatore Farina rappresentato a Milano dalla compagnia Marini al teatro Manzoni avea naufragato. Così bene avea naufragato che al secondo atto, all'apparire del protagonista con la benda agli occhi, il pubblico infastidito avea gridato *basta* ed avea voluto far cadere ignominiosamente il sipario. Volli leggere i giornali, e la critica mi parve unanime nella ferocia; *Perseveranza* e *Secolo*, polo nord e polo sud, sentenziarono che la commedia era insopportabile. A Berlino mi si viziava con le parole dolci, era forse bene che Milano, mia seconda patria, mi mandasse un po' d'amaro a correggere la falsa opinione che io, caso mai, mi fossi fatto di me stesso. In quella infausta occasione Vittorio mi scrisse una lettera pietosa, che è un monumento d' amicizia e di modestia, dolendosi d'avermi trascinato nel suo naufragio; io gli risposi essere mio diletto e mio orgoglio naufragare con lui, mi mandasse il copione per vedere con gli occhi miei quanta parte di giustizia avesse la ferocia di quel pubblico e della critica.

Avuto il copione intesi subito che il torto era del pubblico. Non è lecito essere così poco rispettosi degli altri e di sè stessi come furono quella sera i monelli del teatro Manzoni; non è bene giudicare a cuore leggero una commedia a metà del 2° atto, quando l'azione si accenna appena, ferire il decoro di due autori che spendono l' ingegno e la vita nella sincera adorazione dell'arte, e tanto meno era lecito quando uno di questi autori si chiamava Vittorio Bersezio, e aveva dato al mondo una commedia immortale.

Ma fin che duri la cattiva educazione teatrale che fa dettare ai pubblici italiani le sentenze più strampalate, fin che i così detti giovani non si mettano in mente che in arte essi contano poco (per la buona

ragione che sono nati ieri l' altro, hanno appena assaggiato la vita, ma studiato non ancora, nè visto il dolore, che non hanno nemmeno amato, e se si provano ad amare anche questo non sanno bene), finchè questa miseria duri, poco è a sperare dall' arte che domanda alla folla l'applauso.

In sostanza, avuto il copione, io me lo tenni per molti anni senza farne nulla; poi un giorno vi buttai ancora un' occhiata per vederlo più da vicino. E il nostro lavoro mi parve bensì di struttura buona, ma prolisso, il dialogo disuguale. Vittorio Bersezio aveva voluto rispettare le frasi del mio racconto quanto aveva potuto; ne era accaduta una stonatura perchè, a cercarli apposta, due scrittori i quali nel dialogo siano agli antipodi meglio di noi due, non è facile trovare sotto la cappa del cielo.

Allora coraggiosamente lavorai al dialogo per farlo quanto era possibile d' una penna sola, sfrondai tutto il superfluo, cancellai i monologhi lunghi, gli *a parte* contrarii alla verità, tutto l' ozioso della commedia volli mi cadesse ai piedi senza pietà.

A una cosa più grave mi arrischiai facendo che la commedia finisse al momento che i medici si accingono ad operare di cataratta il protagonista, mentre il Bersezio aveva immaginato la chiusa con l'operazione fatta in una stanza vicina, rimanendo la moglie in scena a smaniare in un lungo monologo. Mi parve che l'azione così ridotta fosse più snella, più viva, più vitale.

Anche a Vittorio sembrò così, e a me che lo richiedevo se dopo tal rimaneggiamento egli si adattasse ad accettare la complicità d'aver lavorato meco, il caro morto scriveva:

“ Quanto al frontispizio del libriccino della commedia lascio a te
“ fare come più ti talenta, ma ti dico che vedrei molto volentieri il
“ mio nome accoppiato al tuo a me carissimo, e che sarò superbo
“ d'una simile manifestazione di artistica fratellanza. „

⁂

Or dirò parole che non sembreranno immodeste oggi che la modestia è fatta virtù di lusso antico. *Amore Bendato* rifatto da me, ha ora il nome di *Amor cieco.* Fu rappresentato una prima volta a Pisa, poi a Lugano e ad Alessandria; in tutte queste riproduzioni portò il nome mio accoppiato a quello di Vittorio Bersezio; poi l'amico mio se ne morì, e i capocomici trovarono più spicciativo, forse più pratico, cancellare il nome di Vittorio Bersezio dai cartelloni, pensando che non si potesse dare per novissimo il lavoro di un vivo e d'un morto.

E così *Amor cieco* pesò tutto sulle mie spalle. Nè mi parve ingiusto che così fosse quando qualche critico sentenziò a mio svantaggio, mentre talvolta e senza fondamento mi potè sembrare scroccata la lode che mi veniva dal pubblico. E invero dopo Alessandria i battimani e le chiamate si succedettero a Bellinzona, a Casale Monferrato, ad Alba, a Monza, a Como, a Lodi, a Tortona, a Roma, a Palermo, a Napoli, a Cagliari, forse altrove.

La storia di questa commedia non dice gran cosa a suo favore, ma confuta, mi pare, alcune osservazioni poco giuste di qualche critico, il quale dopo la buona accoglienza del pubblico mi guastò in parte il legittimo compiacimento. Protesto che io non mi sogno nemmeno d'aver fatto un capolavoro riducendo il mio romanzo ad una commedia, ma affermo in barba a tutta quanta la critica barbuta e imberbe, che non ho fatto nè più nè meno di quel che fecero i grandi commediografi francesi. Dumas e Zola i quali sceneggiarono sè stessi, Augier che riduceva in forma di commedia i racconti di Sandeau, Onhet, Feuillet, Hermann Chatrian, ed altri molti.

Un valoroso critico, del resto garbato nel biasimo, dopo d'aver accennato all'attenzione continua, alla contentezza ingenua, al plauso sincero del pubblico per la modesta opera mia, mi accusa di *inesperienza scenica*. La storia che ho premesso serve a dimostrare per l'appunto il contrario: l'autore del *Monsù Travet*, che non si può dire fosse proprio inesperto, avea ridotto la mia novella a commedia seguendone la traccia precisamente come ho fatto io, e se a me piacesse vantarmi di abilità scenica forse non avrei altro a fare che valermi degli applausi di quindici teatri di fronte alla severità del *Manzoni* di Milano che troncò alle prime scene del secondo atto la rappresentazione dell'antico *Amore Bendato*.

Ma ho già detto in quanta stima tengo il pubblico, il quale spesso non sa quello che si vuole, e di una stessa commedia dà giudizi assolutamente diversi a Palermo, a Milano, a Firenze, a Torino, e la critica che giudica onestamente qualche volta, ma spesso giudica male.

Mi spiego, perchè quando critico la critica mi metto anch'io nei panni suoi.

Taluno non ha forse detto che l'arte mia è sentimentale? Così dicendo quel tale ha messo in un fascio la prima commedia da me data al mondo e i quaranta racconti scritti in 32 anni di vita letterarla. Ma io giuro che questo critico che mi dà del sentimentale (certo per offendermi), di tutti i miei lavori ne ha *forse* letto un paio dei primi, *forse* non ne ha letto nemmeno uno e mi giudica dal frontispizio com'è costume dalla critica allegra che non ha tempo da perdere. Se fosse

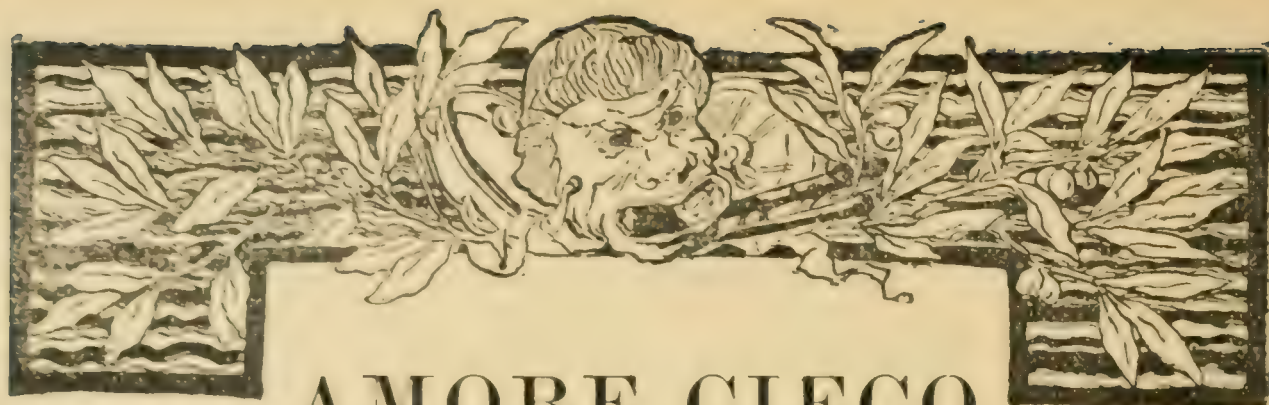
il contrario, quel tale si sarebbe fatto un più giusto concetto dell'opera mia, la quale, valga quel che si voglia, ha un merito che non mi sarà negato nemmeno in Italia e mi fu largamente concesso dalle altre nazioni europee. Parlo della sincerità, della verità, dell'originalità, dell'odio a tutto ciò che è volgare, falso ed affettato, della semplicità difficile che io vagheggio come la sola cosa eterna in arte. Altri scrittori han seguito: il figurino che veniva da Parigi, sono stati, quand'era la moda, realisti, simbolisti o idealisti; io mi vanto d'essere sempre stato me stesso, rimanendo trentadue anni solitario per meglio conservarmi a me medesimo.

Un altro critico accennò alla mia vecchiaia. Quel critico debb'essere giovanissimo, ed io gli auguro d'invecchiare per davvero per apprendere tante cose ch'egli non sa. Non sa per esempio che De Amicis e Giacosa sono nati nel medesimo anno che a me diede i natali, che Verga è d'un bel po' più vecchio di loro e di me, che Capuana e Fogazzaro sono più vecchi ancora, senza contare Barrili (vegeto e fresco ancor oggi, e così duri un pezzone), che ci sopravvanza di molti anni in questa via tribolata. Tribolata dalla sorte fatta in Italia ai letterati, tribolata dal pubblico il quale applaude quando la critica fischia, dalla critica che applaude se fischia o si annoia mortalmente il pubblico. O non avete visto anche voi il *vecchio glorioso* che ha fatto sbadigliare tutti i pubblici italiani portato in palma di mano dalla critica? Ma quel vecchio glorioso è nato in vicinanza del polo, quasi all'altro mondo, e si può adularlo senza peccato. Quando sarà la nostra volta d'andarcene... al polo, saremo sicuramente lodati molto perchè non daremo più ombra ad anima viva.

Si ribatterà che non sono io il decrepito, ma solo l'arte, invecchiata in me soltanto, rimasta perennemente giovane nei miei colleghi.

E sia. Ma è discutibile ancora. Se penso che ieri usava l'impressionismo, ed è morto, che l'altro ieri era di moda il realismo, ed è sepolto, tutto mi dà a credere che l'aggettivo e il superlativo d'oggi precipiteranno domani nella fossa comune.

Se è vero, ed è verissimo, che solo la semplicità e la sincerità non morranno perchè sono eterne, si può credere che senza chiasso di amici, di editori, e di clienti, anche uno scrittore solitario avrà la sua parte di sole.

Salvatore Farina

AMORE CIECO

COMMEDIA IN TRE ATTI

PERSONAGGI

Ernesta (22 anni, bruna) — **Leonardo** (28 anni)
Virginia (18 anni biondissima) — **Agenore** (30 anni)
Olimpia, cameriera (giovane) — **Bortolo**, servo (maturo)

La scena a Milano, ai nostri giorni.

ATTO PRIMO

Salotto elegante. Ingresso al fondo: a sinistra in prima quinta uscio della camera da letto di Ernesta. In seconda quinta finestra che guarda nel giardino: a destra in prima quinta, uscio della camera di Leonardo: in seconda quinta *consolle* con specchiera, ecc. Sopra la tavola una lampada accesa.

SCENA I.

Leonardo, Ernesta poi **Olimpia.**

(Ernesta *è addormentata in un seggiolone presso la finestra aperta:* Leonardo *entra con precauzione dal fondo. È l'alba*).

Leonardo *(con passo leggero fa per entrare nella sua camera a destra; ma sulla soglia si ferma esitante; vede Ernesta)*. Ernesta! (*S'accosta piano*) Dorme! *(si china su lei come per darle un bacio, ma si alza tosto. Socchiude le imposte e tira le tende; dopo essere stato un po' a guardare Ernesta s'allontana in punta di piedi; passando vicino alla tavola spegne la lampada e poi entra nella sua camera)*.

(*Appena partito Leonardo, Ernesta si sveglia*).

Ern. — Eh!... chi è?... (*guardando attorno*)... chi ha spento la lampada?! *(s'alza e apre la finestra)* Già il sole!... (*suona il campanello*).

Olimpia *(dal fondo)*. Già alzata, signora?

Ern. — Non sei venuta poc' anzi?

Olim. — No, signora.

Ern. — Non hai spento tu la lampada?

Olim. — No signora.

ERN. (*fra sè*). È stato lui! A che ora è rientrato mio marito?

OLIM. — Non lo so.

ERN. — È lui!... è venuto, mi ha vista qui... ed era certo dopo le tre, perchè fino a quell'ora ero stata sveglia... ha dovuto capire che rimanevo alzata per aspettarlo e la sola idea che gli è venuta, è stata di spegnere la lampada. Sapevo bene che in lui d'amore non ce n'era più, se ce n'è mai stato; ma un po' di cuore, un po' di cortesia (*guarda Olimpia*) Che fai là? Va a domandar a Bortolo a che ora è rientrato mio marito.

(*Olimpia esce. Ernesta passeggia agitata, finchè Olimpia rientra*).

OLIM. — Il signor Leonardo è rientrato da un quarto d'ora.

ERN. — (*con dispetto*). Appena? Allora non ha avuto manco il tempo di andare a letto. Dì a Bortolo che lo preghi di venir qui da me, subito.

OLIM. — Sì, signora (*parte*).

ERN. — Tutta la notte fuori!... Dopo un anno di matrimonio! Oh! le mie povere illusioni di ragazza!... (*continua a passeggiare agitata; silenzio breve*) (*fermandosi*). Ma allora perchè mi ha sposata? Perchè mi ha detto di volermi bene?

SCENA II.

Leonardo ed Ernesta

LEONARDO. — (*dalla destra in veste da camera*). Che cosa c'è?

ERN. — (*affrontandolo sdegnosa*). Che cosa c'è? c'è...

LEON. — (*coprendosi gli occhi con le mani*). Oh quanta luce! lasciami abbassare un pochino la tenda (*eseguisce*). Ed ora, parla pure. - So benissimo! mi rimproveri di non essere passato da te quando sono rincasato questa notte!

ERN. — Questa notte... (*ironica*).

LEON. — Diciamo questa mattina, per essere più esatti... Ma il fatto è che sono venuto.

LEON. — Però, avendomi vista addormentata, non vi è sembrato vero d'andarvene in punta di piedi.

LEON. — Vuoi farmi un piacere, Ernesta? smetti il *voi* che mi fa dispetto.

ERN. — Mi rincresce; tante cose fanno dispetto a me pure, e le tollero.

LEON. — Oggi sei un po' irritata: è naturale... hai voluto vegliare... Abbiamo bisogno di riposo tutt'e due: dopo riprenderemo con più calma il nostro colloquio (*fa per alzarsi*).

ERN. — (*trattenendolo*). Un momento. Da un poco ho così raramente il piacere di trovarmi a tu per tu con *lei*.

LEON. — Ah! siamo passati al *lei*.

Ern. — (*breve pausa - poi bruscamente*). Sapete voi a che cosa penso Leonardo?

Leon. — Chi può sapere ciò che si agita in quella testolina? Dovrebbe però essere qualche cosa di bello!

Ern. — È invece qualche cosa di brutto... Penso che non so vedere la ragione per cui voi mi avete sposata.

Leon. — Oh diavolo!

Ern. — Io non sono ricca...

Leon. — (*vivamente*). Ernesta, tu stai per dire cosa che offende te e me.

Ern. — Ero una povera orfanella raccolta quasi per pietà da congiunti che non cercavano di farmi dimenticare l'infelicità della mia condizione. Non avevo nulla per attrarre l' attenzione d' un giovane elegante come eravate voi.

Leon. — (*scherzosamente*). Prego!

Ern. — Ci siamo incontrati per caso. Con i vostri occhi miopi e sempre malaticci, mi avete guardato in un modo che pareva volesse dirmi mille cose.

Leon. — E te le volevo dire...

Ern. — Tutte menzogne. Ma noi, povere fanciulle inesperte, crediamo... ho creduto anch'io. Quando avete domandato la mia mano, mi pareva di essere sulla soglia del palazzo incantato dove sta la felicità.

Leon. — E invece.

Ern. — Nel viaggio di nozze vi divertivate a condurre attorno appesa al vostro braccio una sposina che la gente trovava non essere malaccio.

Leon. — Ah, te ne sei accorta?

Ern. — Fui tanto illusa da scambiare per amore la vostra vanità soddisfatta.

Leon. — Tu mi giudichi male.

Ern. — Ma l'illusione non fu lunga. Qui a Milano avete ripresa la vostra vita da scapolo; io non fui per voi altro che un impiccio. Mentre avevo sognato che il matrimonio fosse la comunione non solo di due esistenze, ma di due anime...

Leon. — Scusa se t'interrompo: tu stai per ripetermi un sermoncino che mi ha sempre divertito poco. Io non ti so comprendere, sei una donna incompresa; tutte le mogli a cui cessa di piacere il marito sono incomprese.

Ern. — (*alzandosi*). Risparmiatemi le vostre ironie; mi stupisce che un gentiluomo come voi non senta quanto sono oltraggiose. Vuol dire che sentiamo in un modo affatto diverso; v' è fra noi in-

compatibilità d' umori. E quando questo succede, la legge stessa suggerisce il rimedio: separiamoci.

LEON. — (*grave-alzandosi*) Ah, Ernesta, voi pronunziate una gran parola!

ERN. — (*con premura*) Che vi fa paura?

LEON. — (*freddo*) No, io non m'impensierisco neanche dei fatti, (*tornando al tono leggero*). Del resto lo dici tu che i nostri umori sono incompatibili; da parte mia sono disposto a compatire le tue idee romanzesche, sentimentali: compatisci tu le mie anche chiamandole prosaiche, se ti piace, e vivremo come Filemone e Bauci.

ERN. — Il signore è molto buono a compatirmi, ma mi rincresce che io non abbia altrettanta virtù, e non possa tollerare che il signore passi i giorni e le notti al caffè e al circolo: che abbia me soltanto per compagna ai pasti, a parlarmi del cavallo balzano del contino, del calesse nuovo del banchiere, del prossimo duello e dell'ultimo spettacolo alla Scala... Questa vita mi è intollerabile.

LEON. — Oh! intollerabile...

ERN. — Sì, signore... ve l'ho già detto, e ora ve lo ripeto: m' è intollerabile...

LEON. — Quello che è intollerabile non si tollera.

ERN. — Ed è precisamente quello che conto di fare.

LEON. — Sarebbe a dire?

ERN. — A me piaciono le situazioni chiare e definite. Sia pure l' abbandono, sia pure la solitudine, sia pure la noia, purchè mi si diano per quello che sono e per quello che valgono; non so che farmi d'una *casa* che è una prigione, d'una *famiglia* che è una parola, d'un *trono domestico* che è una metafora.

LEON. — Il che, tradotto in lingua povera, significa ancora: separiamoci.

ERN. — Sì, signore.

LEON. — Ci avete pensato bene?

ERN. — Sì, signore.

LEON. — Ed io no.

ERN. — (*vivamente*). Neghereste?

LEON. — No, certo! trattenervi meco per forza? nemmeno per ombra! Io ho già il mio modo di vivere, non intendo cambiarlo.

ERN. — E dunque?

LEON. — E dunque siete padrona di fare quello che più vi piace: siete contenta?

ERN. — Contentissima.

LEON. — Solamente vi prego... e credo che sarete voi pure del medesimo avviso: facciamo le cose quietamente, di buon accordo, senza scandali.

Ern. — Avete ragione..... lasciatemi pensare e quando avrò ordinato il mio disegno ve lo comunicherò.

Leon. — Ed io l' accetterò senza discussione. (*S' inchina e parte a destra*).

SCENA III.

Olimpia ed **Ernesta** poi **Virginia**

(*Ernesta siede dispettosa, si prende la testa fra le mani col proposito di pensare*).

Ernesta. — (*impaziente vedendo entrare Olimpia*). Che cosa vuoi? non ti ho chiamata.

Olim. — No, signora, ma è sua cugina, la signorina Virginia.

Ern. — È venuta ? a quest' ora ?

Olim. — É in anticamera.

Ern. — Non poteva capitare più male a proposito.... Dille che sono occupata... no, non basta... che sono in letto... malata... con l'emicrania.

Olim. — Eccola qui !

Virg. — (*precipitandosi in scena*). Io fare anticamera in casa della cara Ernesta ? mai più ! Addio, gioia mia ! (*l' abbraccia*). Come va ? stai bene ?

Ern. — Poco.

Virg. — Si vede : mi sembri abbattuta... Sei dimagrata, sai ? e che pallore, che occhiaie livide !... Ma che cos'è ? sei invecchiata di dieci anni.

Ern. — Ho l'emicrania... Olimpia, va a prepararmi il letto.

Olim. — (*parte a sinistra*).

Virg. — Emicrania... roba nervosa... ci vado soggetta anch' io. Come sono contenta di essere venuta ! ti farò compagnia, faremo delle ciancie.

Ern. — Grazie; il parlare mi fa male.

Virg. — Parlerò io.

Ern. — Ma anche ad ascoltare mi fa male.

Virg. — Parlerò piano piano... di cose allegre... non ti lascerò pensare alle cose tue... e questo sarà il rimedio migliore.

Ern. — Come ?

Virg. — Sicuro... lascia fare... sediamo (*eseguiscono*) il tuo male è più morale che altro.

Ern. — Che vuoi dire ?

Virg. — Sta zitta; non affaticarti a parlare. Io già so tutto.

Ern. — Che cosa sai ?

VIRG. — Se ne parlava anche ieri in casa nostra ed era una sola esclamazione di sdegno. Tu sei infelice.

ERN. — Io... ?

VIRG. — Ho detto a me stessa: non sono io cugina, compagna ed amica di quella povera Ernesta? andiamo a consolarla, e sono venuta.

ERN. — Grazie, ma la povera Ernesta non ha bisogno di consolazioni.

VIRG. — Quel Leonardo! Chi l'avrebbe detto?... cioè io l'ho detto subito, e non mi sbaglio mai a giudicare la gente... Quella non è la stoffa d'un buon marito... avevo detto; è troppo frivolo, troppo fatuo, e me ne sono tenuta alla larga. Egli ha capito che con me non v' era da far breccia...

ERN. — E si è rivolto a me...

VIRG. — Io non ti ho voluto dir nulla, allora, perchè le mie parole, chissà, avrebbero potuto esser mal interpretate; ma in cuore dicevo sempre: povera Ernesta!

ERN. — Il tuo cuore esagera sempre nella compassione.

VIRG. — Niente affatto! La condotta di tuo marito è indegna. Egli sempre a tutte le feste, e tu trascurata... chiusa in casa... Ah! sei veramente troppo più buona di me; io non soffrirei una cosa simile.

ERN. — E non la tollero nemmeno io: e giacchè sei venuta e la cosa tanto e tanto s'ha da sapere, sei tu la prima ad apprendere che mio marito e io abbiamo preso poco fa una gran decisione.

VIRG. — (*curiosamente*). Sì? che decisione?

ERN. — Di seguire ciascuno la propria strada e vivere indipendenti nel modo che ci piace meglio.

VIRG. — Gran Dio! una separazione!

ERN. — Non legale, ma all'amichevole; egli da una parte, io dall'altra.

VIRG. — (*inquieta*). E pensi di tornare in famiglia con noi?

ERN. — No, certo, rassicurati. Ti ho detto che voglio vivere indipendente.

VIRG. — Ma sarà uno scandalo.

ERN. — Sarà quel che sarà... Ma sono queste le cose allegre che mi volevi dire?

VIRG. — Che so più io? questa notizia mi ha tanto sconvolta... (*alzandosi*). Capisco la tua emicrania... e non voglio disturbarti.

ERN. — E ti preme raccontare la bella novità in casa tua e alle tue amiche...

VIRG. — Mi fai torto... Sai se io sono una chiaccherona... Ti piace che non dica nulla? sarò muta come un pesce.

ERN. — No, anzi, parla pure, e parla nei termini precisi perchè non si facciano chissà quali supposizioni.

VIRG. — Sta tranquilla... conta su me *(la bacia)*. Addio. Ah! non occorre nemmeno che te lo dica: se la mia famiglia, se io in particolare, possiamo tornarti utili in qualche cosa, disponi liberamente di noi, di me sopratutto.

ERN. — Grazie!

VIRG. — *(tornando indietro)*. Ah! ancora una cosa... una curiosità: tu conosci il dottor Gemmi?

ERN. — Sì.

VIRG. — Molto?

ERN. — È amicissimo di mio marito, ed è il nostro medico.

VIRG. — Che uomo è?

ERN. — È originale come il suo nome.

VIRG. — Si chiama?

ERN. — Agenore.

VIRG. *(ridendo)*. Veramente strano!

ERN. — È sulla trentina: è solo, lo credo agiato, ti basta?

VIRG. — Ti dirò: da qualche tempo, per una bizzarra combinazione, da per tutto dove io vado, lo incontro.

ERN. — E tu non credi alla bizzarra combinazione?

VIRG. — *(abbassando gli occhi)*. Io non credo niente. È stata la governante che mi accompagna sempre a farmi notare...

ERN. — Cara la mia Virginia, non farti molte illusioni. Il dottor Agenore mi pare un celibe ostinato, molto lontano dalla grazia di convertirsi al matrimonio.

VIRG. — *(vergognandosi)*. Oh che cosa?... io non penso...

ERN. — *(vedendo Bortolo che dal fondo s' avvia a destra)*. Che cosa c' è?

BORT. — Il dottor Gemmi è venuto a vedere il padrone.

VIRG. — *(piano ad Ernesta)*. Ah! lo vedi?

BORT. — Vado ad annunziarlo *(entra a destra)*.

VIRG. — Guarda che combinazione!

ERN. — Tu sei persuasa che il dottore è quì perchè t' ha veduta venire.

VIRG. — *(vergognandosi)*. Oh non dico questo!

ERN. — Mi rincresce dirti che questa è l'ora solita in cui egli viene a visitare Leonardo.

VIRG. — *(con falsa ingenuità)*. È malato tuo marito?

ERN. — Sì, d'occhi *(a Bortolo che ripassa)*. Che cosa ha detto mio marito?

BORT. — Che introducessi il dottore e lo pregassi d'aspettarlo. Il padrone finisce di svestirsi e viene. *(via dal fondo)*.

VIRG. — Il dottore viene qui? io scappo. (*Si avanza al proscenio invece di portarsi al fondo.*)
ERN. — (*con ironia*) Da che parte?
VIRG. — Hai ragione: se passo dall'anticamera lo incontro.
ERN. — (*c. s.*) Ti fa paura?
VIRG. — No, ma... Zitto! eccolo!

SCENA IV.

Agenore e detti

AGEN. — (*guarda in fondo senza badare a chi è in scena: fra sè:*) Che bel tocco di ragazza, vistosa, consistente...
ERN. — Che cosa guarda, dottore?
AGEN. — (*scotendosi*) Oh, niente! Ben levata, signore Ernesta! Scusi, quella giovine che è di là è una nuova cameriera?
ERN. — No; signore; è la governante di mia cugina che ella ha il piacere di conoscere, mi pare (*additandola*) Virginia...
VIRG. — (*cogli occhi bassi fa una riverenza*).
AGEN. — Oh sì, signora... oh certo... ho avuto il piacere d'incontrare la signorina altre volte.
VIRG. — (*cogli occhi bassi fa un' altra riverenza*) Oh, signore...
ERN. — Mio marito sarà qui a momenti... Noi le domandiamo licenza.
AGEN. — S'accomodino (*salutando Virginia*) Signorina...
VIRG. — (*salutando cogli occhi bassi*) Signore... (*s'avvia con Ernesta a sinistra; quando è all'uscio lascia passare Ernesta, poi si volta a lanciare un'occhiata ad Agenore e parte.*)

SCENA V.

Agenore, poi **Leonardo**

AGEN. — (*solo*) Che occhiata!... Non è malaccio quella creatura... un po' scipita, troppo bionda, bellezza da bambola, e poi una signorina... quello non è il mio genere... La signora Ernesta piuttosto... oh, quella si! che donnina! un corpicino fatto dalle grazie, certi occhi, certo sorriso, una voce, uno spirito, e un non so che... (*freddamente*) Ma è la moglie d'un amico.

LEON. — (*entrando*) Caro Agenore, questa mattina sei proprio venuto a tempo. Ho bisogno di te.
AGEN. — Eccomi.
LEON. — Sto meno bene del solito.
AGEN. — Vediamo.

LEON. — E poi voglio pregarti d'un gran favore.

AGEN. — Disponi di me. Cominciamo dalla salute *(siedono: Agenore prende il polso di Leonardo)* A che ora sei venuto a letto?

LEON. — Alle sei, m'immagino.

AGEN. — Si capisce: hai il polso agitato, incerto; segno che hai dormito poco, male, e che hai passato la notte al solito... Hai un organismo che fa miracoli di resistenza, ma finirà col cedere; tu non puoi durarla un pezzo così... vediamo gli occhi *(va ad aprire la finestra)*.

LEON. — Troppa luce: mi fa male.

AGEN. — Abbi pazienza: voltati *(lo fa voltare a forza verso la finestra)* Così! nessun peggioramento, ma nessun modo d' impedire lo sviluppo d' un malanno serio, se non muti vita... pensaci.

LEON. — Ci penso.

AGEN. — Ti scriverò delle pillole ricostituenti e un collirio; ma tu mi devi promettere di seguire un altro metodo di vita: me lo prometti?

LEON. — Tutto quello che vuoi.

AGEN. — E ora che posso fare per te?

LEON. — È una cosa molto delicata... Ma tu sei il più intimo amico, l'unico amico...

AGEN. — Scommetto che ho capito dove va a parare questo preambolo: i soliti guai con tua moglie?...

LEON. — Agenore mio, essa ha una testa bizzarra: dice che non vuole più star meco, perchè vede impossibile andare d'accordo. Ma io ci vado, ci sono sempre andato, ci andrò sempre d'accordo purchè mi lasci fare a modo mio.

AGEN. — *(sorridendo maliziosamente)*. Già!

LEON. — Sta zitto. So quello che vorresti dire: che tutti i cattivi mariti non parlano diversamente. Ma ti pare che io sia un cattivo marito? Che cosa faccio a mia moglie? Nulla!

AGEN. — *(c. s.)*. Nulla!...

LEON. — Nulla: assolutamente nulla. In questi giorni ho voluto appunto fare una specie di esame di coscienza; ebbene, ti giuro che sono un marito immacolato. Non ho intrighi, tu lo sai: non faccio la corte a nessuna donna, non giuoco, non mi ubbriaco, non faccio debiti.

AGEN. — Già!

LEON. — Sono proprio disgraziato. Piglio moglie credendo di fare un'opera meritoria, di assicurarmi la mia porzione di paradiso, e invece mi tiro un inferno addosso. Tu sai come è andata. Er-

nesta mi piaceva ed io piacevo ad Ernesta; sola lei, solo io: essa non aveva una casa, io ne avevo una in cui non stavo mai ; ci sposiamo ? sposiamoci ; e fu fatto. Mobilierò la casa di suo genio, dicevo, perchè sarà lei che dovrà starci; io mi troverò contento di vedermi venire incontro un visino ridente, e mi sentirò meglio equilibrato nel mondo. Ma avevo fatto i conti senza quella testolina bizzarra; figurati! vorrebbe che non mettessi più piede al circolo nè al caffè, che non riconoscessi più i miei amici di scapolo, che andassi in teatro solo per accompagnarvi lei, che la conducessi a passeggio e nelle buone famiglie dove ci si annoia, e che stessimo a sbadigliare a quattr' occhi tutto il giorno quanto è lungo... e tu sai quanto è lungo! Mi provai a persuaderla : Disgraziata ! ma è la tomba del nostro amore che vuoi scavare con queste male abitudini ! Lasciami fare a modo mio e non mi pentirò mai d' aver preso moglie, e mi piacerai sempre, e t' amerò in eterno... Tempo perduto , fiato sprecato : ho dovuto sempre finire per piantarla con le sue smanie e andarmene al circolo. Peccato, perchè è bellina proprio, e vi sono nella giornata alcune ore che avrei passato volentieri con lei : ma a darle retta non sarei più un uomo, diventerei un fantoccio... Pazienza ! per parte mia rinunzio ai vantaggi sperati da questo matrimonio: non sa riconoscere la sua felicità, peggio per lei. Vuole andarsene ? si accomodi.

AGEN. — Uhm!

LEON. — Non ho forse ragione ?

AGEN. — Già ! hai ragione. Le tue facoltà sono equilibrate per modo che non vi può essere dubbio. .. hai ragione.... E la natura genuina, è il tuo sangue, sono i tuoi nervi... non potrebbe essere altrimenti... insomma, hai ragione.

LEON. — Meno male.

AGEN. — Ma tua moglie dirà pure le sue ragioni, m' immagino.

LEON. — Pur troppo !

AGEN. — E le dice in buona fede.

LEON. — Ma senza senso comune.

AGEN. — Non importa ; è il suo senso: dal suo punto di vista ha ragione anche lei. Siete fatti così, non potete pensare diversamente: avete ragione entrambi.

LEON. — E ne concludi ?

AGEN. — Che è il determinismo , l' inevitabile determinismo a farvi agire come fate !... conchiudi.

LEON. — Ci siamo intesi; penserà essa il modo migliore... per la se-

parazione... vorrei che quel modo convenisse anche a me.... Se le parlo io, prevedo quel che succederà: aspre parole, rimbrotti, lagrime, ed io che sono mezzo malato, soffro. Dovresti parlare tu ad Ernesta; combinar tutto tu che sei uomo prudente.

Agen. — Io?

Leon. — Sì. Tu vai da mia moglie: cerchi di farle ancora intendere la ragione; le sveli l'animo mio, la persuadi che io non ho verun torto reale verso di lei, le spieghi bene le cose, la induci ad accettare la vita libera nel letto coniugale.

Agen. — Coniugi liberi in libero matrimonio!... e se non accetta?

Leon. — Allora disponi tu con lei un modo tranquillo di allontanarci l'uno dall'altra... ci vai?

Agen. — Uhm!

Leon. — Ah, non dirmi di no. Te ne prego come amico; devi farlo anche come mio medico, per risparmiarmi commozioni che mi possono nuocere... Ci vai?

Agen. — Ci vado.

Leon. — Servigi come questi non si dimenticano... conta sulla mia gratitudine. Io corro perchè sono le undici e mi aspettano al caffè Cova. Fatti annunciare... mia moglie non ti farà fare anticamera. Mi porterai la risposta al caffè... E grazie! (*via dal fondo*).

SCENA VI.

Agenore e **Bortolo,** poi **Ernesto,** in ultimo **Olimpia**

Agen. — (*rimane in scena grattandosi la fronte*).

Bort. — (*dal fondo*). Il signor padrone mi manda a prendere i suoi ordini.

Agen. — I miei ordini? Ah si!... andate a pregare la signora Ernesta di ricevermi un momento, che debbo parlarle.

Bort. — (*entra a sinistra*).

Agen. — (*continuando a pensare*). Possiede una perla, e la getta sulla strada perchè possa venir raccattata dal primo venuto... (*pensa come sopra*). L'amicizia me ne faceva uno scrupolo.... ma dal momento che la cosa è inevitabile, a Leonardo non farà maggior danno che sia io... anzi!

Bort. — (*che torna*). La signora dice che sarà qui subito (*parte dal fondo*).

Agen. — Va bene... (*pensa come sopra. Va allo specchio e si accomoda la cravatta*). Leonardo è pallido e biondo, io sono bruno... è la fatalità!

ERN. — (*entrando*). Fa toilette?

AGEN. — (*andandole incontro con galanteria*). Faccio come un attore che deve andare in scena. Devo fare a lei un' ambasciata e un discorso, e mi preparo una figura da ambasciatore e da oratore.

ERN. — Un' ambasciata!

AGEN. — Sì, signora. (*La conduce gentilmente a sedere sopra una poltrona, baciandole la mano*). S' accomodi. (*Prende una sedia e siede a due passi*). Io qui: e ora per parlarle colla dovuta freddezza, guarderò in terra.

ERN. — (*che ha notato stupita tutti gli atti di Agenore*). Sempre originale lei!

AGEN. — Mi fa piacere a dirmelo, perchè non mi converrebbe essere una copia. Suo marito...

ERN. — È lui che lo manda?

AGEN. — Sì, signora.

ERN. — E perchè non è venuto egli stesso?

AGEN. — Perchè... (*non sapendo che dire*) perchè era aspettato al Cova.

ERN. — Ah!

AGEN. — Suo marito è dolente di non essere compreso: è sicuro di fare il suo dovere di buon marito.

ERN. — Sa una cosa?

AGEN. — Ne so molte, ma ne ignoro ancora di più.

ERN. — Che mio marito non parla niente meglio per bocca del dottor Agenore.

AGEN. — Può darsi, ma...

ERN. — (*bruscamente*). Del resto a che tante parole? poc' anzi ci siamo perfettamente intesi, ed era la prima volta che andavamo d'accordo: che cioè, egli non volendo cambiare, io non potendo andar avanti così, la nostra convivenza è intollerabile. Ha mutato d'avviso? si è risoluto a cambiar vita?

AGEN. — No, ma...

ERN. — Dunque inutile ogni altro discorso: ho pensato, ho deciso. Doveva venir lui a prendere la mia risposta: non ha avuto il coraggio e ha mandato lei: va bene, lei ascolti questa mia decisione, e non c' è altro da discorrere...

AGEN. — Un momento, un momento. Nel prendere una decisione è lei certa di aver esercitato la propria volontà, la propria ragione?

ERN. — Come sarebbe a dire? che non so quel che mi faccia?

AGEN. — No: che può essere l' effetto d' un pò di febbre, d' una momentanea irritazione nervosa. Perchè, cara signora, noi siamo povere creature, avviluppate in una rete di nervi che ci giuocano

ogni sorta di brutti tiri, e quando ci pare d' esser persuasi d'una cosa, siamo esposti a pentircene un' ora dopo.

ERN. — Nelle cose del raziocinio, può essere, ma il cuore non s' inganna mai.

AGEN. — Il cuore! ah! non mi parli del cuore, cara signora: bisogna averlo visto il cuore! è il più fallace di tutti gli organi...

ERN. — Mi vuol fare una lezione d' anatomia?

AGEN. — Dio mi guardi!...

ERN. — Dunque vuol sentire quello che ho pensato?

AGEN. — Sento.

ERN. — È la cosa più semplice del mondo. Quando a mio marito piacerà godersi la vita di città, io avrò un prepotente bisogno dell' aria di campagna o dei bagni; e quando egli vorrà andare a riposarsi al fresco io me ne scenderò tranquillamente a Milano; va bene così?

AGEN. — Va bene.

ERN. — Accetta?

AGEN. — Accetto... cioè lui accetta.

ERN. — E non ci rivedremo più.

AGEN. — Naturalmente.

ERN. — E sarà sciolto un nodo da cui m'ero lusingata, l'ingenua! di avere la felicità della vita (*si volta dall'altra parte per nascondere una lagrima*).

AGEN. — (*fra sè*) È commossa! (*accosta la sedia e le piglia una mano*). Lei tanto giovane, tanto bella, tanto...

ERN. — (*tentando di liberare la mano*). Parla sempre a nome di mio marito?

AGEN. — No, a nome mio... (*baciandole la mano*) (*Ernesta ritira la mano, Agenore la ripiglia*) Aspetti, scusi, il polso... (*col pretesto di tastarle il polso stringe amorosamente la mano di lei fra le sue*). Un po' concitato... un po' balzante... Ah, è un peccataccio il dare a lei un disgusto! Leonardo non ha senso comune!

ERN. — (*liberando la mano con dispetto e facendosi in là con la poltrona*) Non m' importa di lui... come a lui non importa di me.

AGEN. — (*accostandosi*). Povera creatura! quante doti inapprezzate! quanta bellezza, quanto sentimento, quanta bontà!

ERN. — Ma questo mondo è vasto; ci posso vivere anche senza Leonardo.

AGEN. — Sicuro!

ERN. — E vivrò e sarò felice, perchè alla fine...

AGEN. — (*con calore*) Perchè alla fine la vita è breve e la gioventù

fugge, e la bellezza svanisce, e quella febbre simpatica che piglia in una volta due esseri...

ERN. — (*alzandosi con impeto*) Oh, è una disgraziata sorte la mia.... felice! felice!... come farò ad esser felice?

AGEN. — (*alzandosi egli pure*) Non s'ecciti così per carità... si calmi... Le fa male...

ERN. — (*senza badargli*) Maritata e non maritata... che condizione è la mia nel mondo? Tutta la vita infranta... senza un affetto....

AGEN. — (*prendendola per mano e traendola a sedere sul divano*) Ah, non dica così! (*le siede vicino*) Cara signora, non mancherà, no, chi l'adori come ne è degna... Quel povero Leonardo è malato; non capisce il bello, non sa amare robustamente... la linfa lo atrofizza... bisogna compatirlo. A lei doveva toccare in sorte un uomo gagliardo, di temperamento sanguigno, un uomo non viziato dall'abuso, non istanco dei piaceri, uno che dalle fatiche della vita studiosa sapesse volare...

ERN. — (*alzandosi di nuovo come sopra*) Ma ora so quel che mi resta a fare (*suona*).

AGEN. — (*sgominato*) Che cosa?

ERN. — E subito... e in fretta.

AGEN. — Che cosa?

OLIMPIA. — (*entra*) La signora comanda?

ERN. — Va a preparare le mie valigie.

OLIM. — Le valigie?

ERN. — Sì sei sorda?... e in fretta.

OLIM. — Si parte?

ERN. — Si parte.

OLIM. — Devo prendere molta roba?

ERN. — Il più indispensabile... il resto lo prenderemo poi. Va (*Olimpia esce*).

AGEN. — (*alzandosi lentamente un po' mortificato*) Vuol partire? È inutile; ho consigliato a suo marito i bagni di Spa: partirà lui, lei rimanga.

ERN. — (*che non ha ascoltato saluta appena Agenore ed esce da sinistra con impeto, dalla porta da cui sarà uscita la cameriera*).

AGEN. — (*Rimane a bocca aperta. Sta un momento e poi fa un atto di dispetto contro sè stesso; passeggia un poco e va a fermarsi innanzi allo specchio*). Non partirà... (*esce*).

CALA LA TELA

Un dernier mot sur la "Comédie Française,,

JE lis dans l'un des principaux organes de la presse italienne un article sur notre première scène, où la Comédie Française est traitée d' " institution décrépite „ et où je cueille comme une perle cette phrase caractéristique, écrite par l' auteur à l'appui de sa thèse: " La grande nazione non ha che una sola tempera di artista completa, trionfale: Sarah, e Sarah, da molti anni, ha desertato la Maison de Molière. „ (!!!)

On part de là pour prédire la ruine totale de la Comédie, et pour s' efforcer de décourager Novelli, dont la patriotique entreprise à Rome devrait être applaudie de tous les Italiens.

A nous autres, vieux Parisiens, de tels arguments nous feraient dresser les cheveux sur la tête, si leur provenance étrangère ne leur servait d'excuse.

Veuillez permettre à un habitué du théâtre incriminé, qui depuis plus de trente ans y occupe le même fauteuil d' orchestre, de prononcer quelques paroles impartiales sur un sujet dont tant de gens parlent, sans le connaître.

En effet, pour apprécier la " Comédie „, il ne suffit pas d' y aller

de temps en temps par hasard, il faut en suivre assidûment les représentations.

Certes, la troupe d'aujourd'hui ne vaut pas celle que nous avons connue autrefois. Mesdames Brohan, Reichenberg, Croisette, MM. Got, Thiron, Worms n'ont pas été remplacés, et les cravates de Lebargy n'effacent point de notre souvenir le jabot de dentelle de l'éternellement jeune Delaunay; mais Mounet-Sully, Sylvain, de Féraudy, Mademoiselle Bartet sont là!... Sans doute, on trouverait en Italie — voire, en Angleterre,— des personnalités artistiques qui les égalent, et peut être même les surpassent. A Londres, j'ai vu le vieux Phelps, et Irwing, Ellen Terry, etc. J'ai acclamé la Duse et Novelli chez vous. — Mais, bien qu'elle ait toujours possédé des artistes capables d'en tenir l'emploi, j'affirme ici, au risque de paraître proclamer un paradoxe, que la Comédie Française n'a pas besoin d'*étoiles*.

Coquelin, Sarah Bernhardt l'ont quittée sans l'entamer. D'autres, plus grands que ceux-là: Dupuis, qui créa si magistralement le *Nabab* d'Alphonse Daudet au Vaudeville, et l'admirable Desclée, (notre Duse, à nous) n'en firent jamais partie. La Comédie n'a pas besoin d'*étoiles*. Ce qui constituait sa supériorité, c'était un ensemble incomparable, une parfaite harmonie dans l'exécution... quelque chose comme ce que l'on admirait dans l'orchestre de votre Scala, de Milan; quelque chose que l'on eût vainement cherché ailleurs. C'était, enfin, pour l'exécution du grand répertoire, des traditions centenaires qui, hélas, se vont perdant de jour en jour, car dans cette famille artistique, les ainés se donnaient pour tâche de former les cadets.

Cela est si vrai que les acteurs qui la quittaient, en changeant d'ambiance, perdant le *ton* de la " maison „. Tout artiste qui s'en éloignait aspirait à descendre. Croyez-vous que Sarah ait progressé en talent, au cours de ses tournées américaines?

Si vous voulez être fixé là-dessus, ne le demandez pas à la presse salariée par le " manager „ ni a la camorra hébraïque dont elle est entourée, ni aux jeunes snobs du cortège. Informez-vous-en auprès des vrais dilettanti, tous vous répondront qu'elle ne serait plus possible à la Comédie Française, à côté de M.lle Bartet.

..... " Vecchia istituzione, senza repertorio vivo! „ — C'est, en effet le seul théâtre en France (et je ne crois pas qu'il en existe ailleurs) où l'on puisse jouer Corneille, Molière, Beaumarchais, Marivaux, sans paraître ridicule. — Mais, que penseriez-vous d'un énergumène qui s'écrierait: " Il n'y a aux Uffizj de Florence que de la vieille peinture, il faut la remplacer par des tableaux fin de siècle? „

Nous avons, nous aussi, nos Uffizj, c'est le musée du Louvre.

Quand les querelles d'écoles ont fini par s'éteindre autour de l'œuvre d'un grand peintre, qu'un jugement mûri par le temps, affermi par la comparaison l'en a reconnu digne, ses meilleurs tableaux vont prendre place dans ce temple, mais, avant le suprême honneur d'être admis en la compagnie des Raphael, des Velasquez, des Rubens, le peintre a dû d'abord gagner ses éperons en joûtant avec ses rivaux aux expositions annuelles. Il lui a fallu conquérir son entrée au palais du Luxembourg qui est comme l'antichambre du Louvre, et d'où une dernière sélection le fera parvenir dans cet Olympe, après sa mort.

Or, toute proportion gardée, la Comédie Française est pour ainsi dire le Louvre des auteurs dramatiques, avec cette différence, qu'on y peut entrer vivant. On y admet toutes les écoles, pourvu, qu'elles soient dignement représentées. De même qu'au célèbre musée on peut admirer les toiles romantiques de Delacroix auprès des classiques tableaux de David, à la Comédie, les drames échevelés de Victor Hugo alternent avec les pièces de Molière. — Mais, avant d'y être reçu, il fallait.... (à dessein, je parle au passé,) il fallait d'abord avoir fait ses preuves, et pour celà les théâtres du boulevard sont ouverts. Les pièces de Dumas fils, jouées au début sur d'autres scènes, en trouvèrent vite le chemin. Tout récemment encore, Patrie de Sardou, représentée pour la première fois à la Porte Saint Martin, était accueillie en triomphe chez Molière. Telle, la tradition. Et qu'on ne vienne pas prétendre que la porte était barricadée aux talents nouveaux. *Amoureuse* de Porto-Riche y fut jouée. Les pièces de Pailleron appartiennent, je crois, à la vie moderne. J'en pourrais citer bien d'autres!

Qu'on en convienne ou non, le mécontentement général a eu pour origine un manque de rigidité dans la Direction. Hélas, à une époque et dans un pays où tout électeur est, par droit de naissance, officier d'Académie et chevalier de la Légion d'honneur; où le Ministre de l'Instruction publique déclare officiellement que la connaissance de l'orthographe n'est plus nécessaire pour l'obtention du brevet de bachelier ès lettres, beaucoup de gens se demandent de quel droit la Comédie Française, cette institution " monarchique ", se montrerait-elle moins accessible que les Cafés Concerts?

M. Claretie est tout sourires. Il n'y a pas d'homme du monde plus affable que lui. Il ne sait dire: " non " à personne. Il avait déjà monté à grands frais des œuvres de Richepin dont la place était ailleurs, et qui croulèrent sous les protestations du public. Encore, en pareil cas, pouvait-on pour excuse alléguer la beauté du style!... Plus tard, le jeune M. Brieux, après s'être essayé dans une petite pièce donnée chez Antoine, entra là comme dans un moulin, avec deux co-

médies de mérite secondaire, le *Berceau,* et l' *Evasion*, double fiasco. Le reste est connu. Après le *Roi*, pour combler la mesure, on voulut donner d'un tout jeune homme, M. F. de Croisset, *Chérubin* dont on ne put même pas achever la répétition générale. Cette fois, public et critique perdirent patience. La Comédie, ce domaine des aigles, n'était pas un terrain réservé aux jeunes passereaux pour y essayer leurs ailes! Ce fut une bourrasque. Les auteurs évincés se vengèrent en demandant à grands cris la suppression de la subvention accordée au théâtre par l'Etat. Directeur, acteurs, membres du comité de lecture se jetèrent les responsabilités à la tête. Tous étaient fautifs. La “ *ca-maraderie* ”, cette forme atténuée de la camorra, était la grande coupable, mais le moins excusable était le chef suprême.

Qu' ajouter de plus? Le ministre s'est efforcé de rétablir l'ordre et la discipline, tâche malaisée parmi des gens aussi pointilleux. J'espère, pour ma part qu' il y a réussi. Rappelons-nous le titre d'une comédie de Scribe: *Une tempête dans un verre d' eau*, et souhaitons sincèrement que la Comédie Française sache se respecter elle-même, pour jouir de la haute considération qui lui appartient. Elle le doit à son magnifique passé, à l' espoir que nous conservons de lui voir tenir dans l'avenir un rang artistique dont elle n' était pas déchue, jusqu' à ces derniers temps.

Achille Melandri

FILIPPO MARCHETTI

L'uomo che pochi giorni fa è morto a 73 anni ne ha goduto più che trenta di popolarità sincera e meritata. Filippo Marchetti era l'ultimo dei nostri compositori che da un'opera ricevessero ancora, nonostante la diversa orientazione del gusto e i progressi del melodramma, decoro, rispetto e fama. Quanti dei nostri giovani compositori vedranno, fra trent'anni, dimenticata e sepolta qualche loro opera che la *réclame* editoriale, i successi fittizî e la volubile voga avranno artificialmente alimentata con le bugie dei critici e corroborata per poco coi vistosi noleggi!

Filippo Marchetti non è ricorso ai mezzi terapeutici ora prescritti contro la scarsa vitalità dei melodrammi della giovane scuola: la scienza medica del tempo non era abbastanza perspicace e il suo *Ruy-Blas* — giacchè alludo proprio all'opera popolare e trionfatrice — non si sentiva minacciato abbastanza dall'anemia per difendersi con iniezioni di successo forzato o premunirsi col siero delle chiamate fantastiche.

La produzione del Marchetti non è contrassegnata nè dalla fecondità, nè dall'originalità, ma, pur non essendo originale, la sua musica ha un' impronta così ferma, un carattere così nazionale, un ideale artistico così visibile che il pubblico accolse la più schietta delle sue opere — il *Ruy-Blas* — come una delle poche contemporanee degne di figurare accanto ai melodrammi di Giuseppe Verdi.

Dai quali, evidentemente, il *Ruy-Blas* assimilò la forma melodica, il processo drammatico e gli effetti teatrali in quel ch' è giro di frase, colorito strumentale, espressione, impeto, contrasti.

*

Il Marchetti ha, dunque, sul suo stemma di compositore, il contrassegno d'un incrocio: sulla propria istintiva tendenza elegiaca è passato l'uragano di Verdi e vi ha rovesciato qualche grido di ribelle, qualche

lampo di passione, qualche germe di odio, qualche audacia romantico-rivoluzionaria. Il Marchetti sospira la sua *dolce voluttà*, che caratterizza la fisonomia dell'artista—e Verdi, su quella melodia, che pur riconoscerebbe la sua progenitura nell'autore della *Miller*, mette la beffarda perfidia di don Sallustio, il fremito dello scudiero, la vispa grazia di Casilda, il dolore gemebondo della Regina.

Se noi esaminiamo bene l'aspetto ideale di queste figure di Filippo Marchetti, anzi, meglio, la discendenza diretta lirico-drammatica dei personaggi del *Ruy-Blas*, ci avvedremo che Victor Hugo—e non per demerito di Carlo d'Ormeville, che sintetizzò bene l'azione e, per quanto consentivano i libretti del tempo, non isfigurò i caratteri del dramma—perde gran parte dei dritti paterni quando le note del Marchetti illustrano i versi del librettista. La discendenza allora si manifesta candidamente. Se le metafore avessero un'attuazione nelle realtà, invece di vivere la vita astratta delle imagini, voi vedreste che il giorno in cui venisse imposto alle famiglie estetiche di raggrupparsi sotto lo stipite comune, don Sallustio, Ruy-Blas, Casilda, la Regina dello spartito italiano non andrebbero a schierarsi dal lato di don Alfonso e di Lucrezia Borgia, di Maria Tudor, di Marion De Lorme, di Saltabadil, di Dona Sol, di Cromwell e dei loro cento fratelli vittorhughiani, ma, ricantando il duetto dolce e languido, o la ballata del contralto o il truce recitativo del bieco ministro, quegli agitati spettri andrebbero ad abbracciarsi coi più popolari eroi del Verdi: col Renato del *Ballo in maschera*, col paggio analogo, con l'Elisabetta del *Don Carlo*, con Manrico smanioso e furente del *Trovatore*.... che so, con l'Eleonora della *Forza*. E nessuno oserebbe prenderli pel ganascino e staccarli, tanto l'aria di famiglia — senza intenzione di bisticci — imporrebbe rispetto e l'emozione del riabbracciarsi ci strapperebbe le lagrime.

Il *Ruy-Blas*, dunque, pur rappresentando la fonte benefica cui il Marchetti attinse per trentatre anni la grande popolarità, è un'opera di derivazione senza divenir mai nè plagiaria, nè sterile. A traverso un visibile plasma verdiano, l'opera rivela una cifra. Non è una personalità, dacchè un così fulgido riverbero si trasforma in luce di tutta la composizione, ma essa dinota una tendenza spiccata, ferma, un modo di sentire schietto, una sincera espressione melodica. Codesta cifra fu segno spontaneo dell'ingegno del Marchetti, fu la sua nota autonoma. Egli sortì da natura un temperamento elegiaco, nel fondo. E la essenza amorosa della sua musica contiene tutti gli elementi contemplativi che, quattro anni prima del *Ruy-Blas*, nel 1865, gli avea ispirato una *Giulietta e Romeo*, caduta in oblio perchè, dopo Trieste, ebbe la disavventura d'esser rappresentata a Milano nello stesso anno

in cui alla Scala la *Giulietta e Romeo* del Gounod incatenava il pubblico al fascino dei suoi superbi duetti.

Sul fondo elegiaco — che appunto fu la cifra intima del nostro autore — l'elemento drammatico è riuscito stranamente per soverchiare. Finchè l'influenza verdiana presiedette a codesta sovrapposizione e determinò il successo teatrale della musica del Marchetti, fondendo il lirismo d'una vena facile e fluida con l'accento efficace d'un dramma sensazionale, la fortuna sorrise al connubio, l'arte assentì alla compenetrazione d'un temperamento minore assorbito dal gagliardo influsso di quello maggiore e il *Ruy-Blas* — perfetto emblema dell'incrocio di cui c'intratteniamo — veleggiò trionfalmente pel burrascoso oceano teatrale e finì per ancorare indisturbato nel capace porto del repertorio.

Ma, intanto che la nave compieva così splendidi ormeggi in Italia e all'Estero, l'ambizione picchiava bramosa sul ponte di comando. Ahimè! il mare è infido amico. E il Marchetti presto s'avvide — restiamo pure fra le metafore marinaresche — che la sua squadra era ridotta alla nave ammiraglia. Il suo *Gentile da Varano* restava un tentativo giovanile del 1856: a picco! *La demente* — colpita dalla coincidenza della rappresentazione della *Traviata* nella stessa Torino, che doveva farle da madrina — fu travolta dal trionfo del capolavoro verdiano. Non andò a picco, ma non si mantenne nè anche a galla. Roma l'accolse più cordialmente, senza additarle la Lungara, come il titolo perfidamente avrebbe potuto suggerire. E per la riconoscenza il Marchetti si stabilì in Roma, donde non si mosse se non per brevi peregrinazioni o per incarichi ufficiali. Cioè, no. Si traslocò per poco a Milano, nella speranza di rappresentarvi *Il Paria*, ma viceversa, come ho accennato, finì per iscrivervi e darvi la *Giulietta e Romeo*, che piacque molto e rivelò la tendenza peculiare del suo ingegno. Poi venne *Ruy Blas* alla Scala (1869), cioè la fama e la fortuna, e Roma tornò sede del suo autore.

Come si vede, dunque, alla *Giulietta*, che sostenne quasi onorevolmente il confronto gounodiano, successe l'opera di rivelazione. Che meraviglia se il Marchetti fidò nelle sue forze più che la volubile dea del successo non permettesse? Egli credette pura e originale manifestazione d'un temperamento quel che fu solo fugace e felice innesto di doni personali su vigorosi germi altrui. Credette di sviluppare un ingegno autonomo e non applicò che una bella ricetta. Al *Ruy Blas* seguirono l'*Amore alla prova* (rappresentata nel 1873 a Torino) e il *Gustavo Wasa* (Milano, 1875), ma il successo fu scarso e le opere caddero in abbandono.

Allora il Marchetti toccò altre corde, che credeva giacessero ignote

nell' anima sua. Alla calda passionalità verdiana sovrimpose una cornice più fastosa: decorò con l'influenza posticcia del Meyerbeer quella sincera, e fatta d'affinità, del cantor di Busseto. Su codesti elementi essenziali, più matura scienza musicale, migliore perizia di strumentatore, accuratezza di forma nel pezzo e nel complesso. E a che valse? Il *Don Giovanni D'Austria* trovò un pubblico rispettoso, cortese, ma poichè la bella e franca vena della giovinezza, la ingenua e quasi scorretta melodia del *Ruy Blas* avevano ceduto il passo a un ibrido connubio di vecchio e di nuovo, a uno studiato piano di melodramma più organico, ma, ohimè, senza vita e senza freschezza, — l'entusiasmo restò tappato fra le vecchie carte del vecchio spartito, e il *Don Giovanni D'Austria* non oltrepassò i sacri confini dell'Urbe.

⁂

Povero Marchetti! Che dolore per il suo animo buono! Il rispetto del pubblico e della critica non gli fece velo alla verità: egli comprese tutto. Comprese che solo un raggio — lungo, caldo, benefico — aveva brillato nel suo cielo d'artista. Comprese che le ali di Giuseppe Verdi — forse per premiare l' unico imitatore che avesse bene meritato dal poderoso ispiratore — avevan di buon grado, ma per una sola volta, recato sulle ampie cartilagini la gloria dell' ingegnoso discepolo. Comprese che una cifra non conquista una durevole aureola, che il raggio non ha il calore della fiamma, che la facilità non si accoppia sempre alla fecondità, che la coltura, l' onestà artistica, lo studio anche elevato d'un'arte, non si sostituiscono al dono divino della creazione, alla facoltà di tener, nel breve giro di poche note, sotto il proprio dominio l'anima d'una folla e i cuori degli eletti.

Marchetti comprese tutto questo e abbandonò il teatro. Nobilissima soluzione, per chi avea, a teatro appunto, raccolto le corone d' una gloria un pò inattesa.

Chi oggi saprebbe aver tanta perspicuità e tanto discernimento? Non certo i giovani imbrattacarte che ostacolano il cammino agl' ingegni autentici! Marchetti scelse campo diverso, ma non meno degno. Egli insegnò canto, memore d' essere stato allievo del Conservatorio di San Pietro a Maiella, che di cantanti illustri fu inesausta fucina, poi scrisse romanze e pezzi vocali e composizioni corali e infine *ouvertures* a grande orchestra, pezzi sacri, esercitazioni scolastiche notevoli per valore didattico e tecnico.

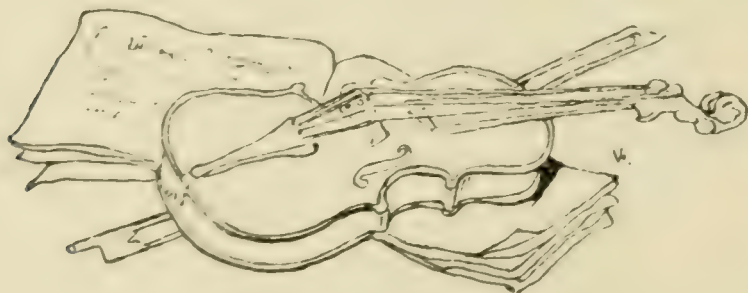
Nel 1881, se non erro, fu nominato direttore dell' Accademia di Santa Cecilia, al cui andamento lodevole, al cui sviluppo rapido egli

sacrificò il meglio del suo tempo, raggiungendo così, vecchio, l' ideale che ha sempre sorriso alla bontà d'un cuore generoso e remuneratore.

Quanti giovani debbono al consiglio e all' appoggio di Filippo Marchetti il primo impulso a una carriera brillante o promettente! Il vecchio ed elegante maestro — la cui zazzera grigia sembrava il nimbo più decorativo d' una bella figura, aperta ed espressiva — il prediletto amico di Margherita di Savoia, che a lui volle affidare la direzione del Quintetto di Corte, il consigliere stimato delle commissioni governative, il membro di tanti concorsi, fra cui quello che attribuì al Mascagni il premio per la *Cavalleria,* l'amico dei più illustri compositori ed esecutori, da Verdi a Gounod e da Listz a Rubinstein, godeva d'un prestigio immenso, d' un' autorità indiscussa, d' un' influenza assoluta.

E tutto ciò egli volgeva al bene dei giovani, a prò dell' arte. Nessun livore per l' abbandono del teatro, nessun egoismo dopo l' alta posizione raggiunta! Egli ha speso la verde senilità a favore delle promettenti giovinezze, raccomandando, lodando, effondendo la sua benevolenza su i palcoscenici di prosa e di musica, commovendosi a un successo, rammaricandosi d' un fiasco, mai rimanendo estraneo al movimento artistico del suo paese.

Egli fu, dunque, una bontà oltre che un valore. Fu un ingegno e fu un cuore. All' ingegno la critica assegnerà onorevole posto. Al cuore dell' uomo, tutti votiamo una ghirlanda, poichè sulla Bellezza deve pur fulgere il raggio del Bene e la mano che si stende amica è sacra quanto quella che opera e crea.

Saverio Procida

LE COLPE DEGLI ALTRI

DRAMMA IN 4 ATTI

ATTO PRIMO

La scena è in un paesetto della Val di Magra. Un salone antico. Il soffitto in legno. Nel fondo, un alto camino stemmato; ai lati del camino, la comune (a destra dello spettatore); ed una finestra. In un angolo, un vecchio tavolo, coperto per metà da una tovaglia, sulla quale sono disposte alcune stoviglie ed un lume di ottone a quattro becchi non ancora acceso. Dalle pareti pendono antichi ritratti. — Spira da tutto l'ambiente una tristezza solenne. Da fuori, a tratti, viene il lamento della tramontana. È l'ora del tramonto.

SCENA I.

Anna, il conte Ardenti, Maria, alcuni contadini.

Maria. — *(colla testa appoggiata di profilo ad uno dei vetri della finestra).* Fa notte...

Anna. — *(alta, bella, in gramaglie)* L'Ave Maria è suonata?

Maria. — ... Sì, signorina.

Anna. — Non l'ho sentita.

Arden. — *(seduto presso il tavolo)* È la tramontana....

Anna. — *(guardandosi intorno con un brivido)* Viene bujo prima delle altre sere.... *(A Maria)* Accendi il lume...

Maria. — *(avvicina alla fiamma del camino un cerino ed accende un becco del lume)* Il Signore sia con voi... *(si segna, inginocchiandosi: tutti la imitano).*

Anna. — *(all'Ardenti con profonda amarezza)* Nemmeno oggi arrivano.....

Arden. — Questo tempaccio ha rovinato le strade; la Magra é grossa: ieri lo scafaro non faceva il tragitto....

Anna. — *(in tono di rimpianto)* E pensare che lei sperava di vederla ancora... Le si vedeva negli occhi...

MARIA. — (*implorante, giungendo le mani*) Signorina Anna...

ARDEN. — (*si alza, piglia Anna per un braccio e cerca di condurla amorevolmente presso il tavolo*) Non ti reggi più, cara Anna: bisogna pur buttare giù un boccone, un goccio di vino....

ANNA. — (*lasciandosi cadere presso il tavolo*) Non posso....

ARDEN. — Vuoi lasciarti morire d'inedia? Via! via! Non devi fare così... Son qua io.... ti terrò compagnia.... Vuoi? Ceniamo insieme.... (*volgendosi ai contadini*) Portate.... (*I contadini portano del pane, del vino, dei piatti di vivande*).

MARIA. — (*parla stando appoggiata allo schienale della seggiola nella quale è seduta Anna; e parla come fra sè*) Ella non voleva diventare vecchia... (*passandosi le mani lentamente sulle guancie*) Queste rughe le facevano ribrezzo.... Un giorno era seduta là... (*indica un alto seggiolone presso il camino*) e dopo avermi guardato a lungo, in silenzio, disse: — prima che venga la vecchiaia vera, che Iddio mi faccia morire. Il Signore l'ascoltò: ella avrebbe compiuto fra un mese il suo cinquantesimo anno....

ARDEN. — (*seccato*) Ora basta, eh!

ANNA. — (*all'Ardenti*) Conte, la lasci parlare....

ARDEN. — (*ad Anna*) Temo che ti addolori di più. Non voglio vederti così, mia cara.... Devi esser forte....

ANNA. — (*con fierezza istintiva*) Ah, lo sono! Ella mi ha dato molta forza... mi ha dato la fede...

MARIA. — (*chinandosi sul camino*) Il fuoco si spegne... Aggiungo un ceppo?

ANNA. — (*impetuosamente, con un brivido*) Sì... sì... non lasciarlo spegnere...

ARDEN. — (*ad Anna, dopo un silenzio*) Hai pensato a quello che farai?

ANNA. — Non voglio ancora pensarci....

ARDEN. — E pure bisogna....

ANNA. — Mi sembra di sognare... Che cosa m'importa di me? È a lei, a lei che penso sempre. Siamo sempre vissute unite, l'una per l'altra... Non ho mai potuto concepire l'idea della vita senza di lei.... È come se, d'improvviso, in un agguato, mi avessero derubato della parte migliore di me... Mi sento dimezzata... la parte migliore di me è con lei, nel bujo....

MARIA. — (*levando il capo curvo sulla fiamma del camino*) Dica nella luce, Signorina... Nella luce! Dio è misericordioso...

ANNA. — (*con esaltazione ascetica*) Sì, nella luce! (*Un silenzio profondo*).

ANNA. — (*all'Ardenti, con voce tremante*) Morì senza potersi confessare; ma sarà salva, non è vero? Era una santa! Conte, ha tutto disposto colla chiesa?

ARDEN. — Ho provveduto ad ogni cosa: — sta tranquilla...

MARIA. — (*sgranando una corona, parla fra sè*) Dio è misericordioso!...

ANNA. — (*ad una contadina*) Guarda dalla finestra.

LA DOMESTICA. — (*dopo avere guardato*) Nulla...

ANNA. — (*scattando in piedi*) Ah, che non vengono più!

ARDEN. — Anna!

MARIA. — (*avvicinandosi supplicante ad Anna*) Non bisogna accusarla... Anche lei ha un cuore di figlia; ed è buona... Come deve soffrire giungendo così tardi.... Pensate! Che orribile viaggio da Roma a qui, sempre con quel pensiero....

ANNA. — (*come parlando fra sè, fremente*) Volata io sarei! Nulla mi avrebbe trattenuta... Sarei giunta in tempo a baciarla... Oh, sì! (*all'Ardenti*) Ha osservato quegli occhi? Cercavano... cercavano lei, ne sono sicura..... (*un silenzio*).

ARDEN. — (*ad un contadino*) Va giù alla svolta della strada a sentire se qualche vettura si avvicina... (*il contadino esce*).

MARIA. — (*socchiudendo la finestra e tendendo l'orecchio*) Nessun rumore.... (*entra un soffio di vento e spegne il lume*).

ANNA. — (*con un grido di terrore*) Ah!

ARDEN. — (*protendendosi sul tavolo ed afferrando Anna per le mani*) È il vento.....

MARIA. — Aspettate.... (*si china sul fuoco del camino e riaccende il lume con mano tremante*).

ANNA. — (*svincolasi dalla stretta di Ardenti*).

ARDEN. — (*insinuante, goffamente*) Perchè? Perchè fai così?

(*Nel silenzio, improvvisamente, scoppiano fuori delle grida*) ECCOLI! ECCOLI! LA VETTURA!

ARDEN. — (*alzandosi*) Sono loro.... (*tutti corrono verso la comune*).

SCENA II.

Ippolita, Guido e detti.

ANNA. — (*Dritta in piedi, pallida, aspetta, appoggiata, colle mani tese indietro, al tavolo*)

IPPOL. — (*Ha l'apparenza di una donna gracile e debole; appare sulla soglia della comune colle braccia tese verso Anna*) Anna!

ANNA. — Ippolita... (*Le due sorelle si abbracciano restando un tratto immobili e singhiozzanti*)

MARIA. — (*Palpando le vesti di Ippolita*) Signora, le sue vesti sono fradicie...

IPPOL. — (*Sciogliendosi si volge smarritamente ad Anna*) Sono arrivata tardi?...

ANNA. — Sì....

IPPOL. — E.... quando?

ANNA. — Stamane....

ARDEN. — Abbiamo aspettato.... ma non potevamo di più....

IPPOL. — (*stendendo la mano all'Ardenti*) Conte... la ringrazio... Ero sicura di trovarlo qui... (*ad Anna*) Mi chiamò? Parlò di me?...

ANNA. — Non parlò più....

IPPOL. — Come avvenne? Raccontami! Ah, no! Ti chiedo troppo, mia povera Anna! Non raccontare....

ANNA. — (*si mette a sedere su di un sofà, presso a Ippolita, e parla come fra sè, collo sguardo perduto nel vuoto*) Passeggiavamo sole, com'era nostra abitudine, per il viale delle quercie, dopo il pranzo... Ella era di buon umore... parlava con quella sua voce dolce... Ora, ricordando, mi pare che la sua voce non fosse stata mai così buona, così dolce... Improvvisamente sento che la sua mano mi si aggrappa ad una spalla... Ah! Mi si abbattè fra le braccia fulminata; ed io, sorreggendola, fui per cadere con lei...

IPPOL. — Povera Anna! Che terrore! E poi? e poi?

ANNA. — Non fu più lei... Baciavo il volto freddo di un' altra...

IPPOL. — Povera Anna! Così sola!

MARIA. — (*singhiozzando*) Sola, no! C' ero io....

ARDEN. — C' ero io: il vecchio amico...

IPPOL. — Ho rimorso di essere stata lontana... ho rimorso di essere stata felice.

GUIDO. — (*prendendo per le mani Anna*) Quando giunse il tuo primo telegramma, ho sperato ancora; e non volli comunicarlo a Ippolita.... Tu sai com' è: ogni forte impressione le fa un gran male.... Da parecchi giorni era sofferente, debole... Non ho avuto il coraggio... Ma al secondo telegramma ho dovuto decidermi... Ho creduto che morisse.... Ah, che viaggio! Non si arrivava mai.... A un certo punto le acque avevano fatto crollare un ponticello; dovemmo fare il trasbordo; perdemmo lì mezza giornata... una fatalità... Ma ora siamo qui con te... tutti per te....

ANNA. — (*guardandolo fisso negli occhi*) Vi ringrazio....

IPPOL. — (*alzandosi*) Anna... andiamo nella stanza dove fu lei.... Voglio pregare...

ANNA. — (*a Guido che fa l'atto di seguirle*) No; lasciaci un momento sole...

SCENA III.

Ardenti, Guido e Maria.

ARDEN. — (*a Guido*) Caro Amari, venga a sedersi qui... (*Guido gli si mette a sedere di fronte*). M' immagino che avrà fame, con questa po' po' di tramontana...

GUIDO. — Abbiamo mangiato a Sarzana...

ARDEN. — (*mettendosi a mangiare*) Permette? Io non ne posso più...

GUIDO. — Faccia pure....

ARDEN. — Allora un dito di vino... (*mesce, porgendo a Guido il bicchiere*)

GUIDO. — (*beve*).

ARDEN. — Che gliene pare? È discreto: ma ne facciamo poco.... Anche la vite ha le sue malattie di moda, come le donne; e nell'un caso, come nell'altro, chi ci va di mezzo siamo noi poveri uomini... E a Roma che si fa di bello? È molto tempo che non ha visto il Papa? Se sapesse

quante volte ho deciso di venire a Roma; e poi non mi sono mosso mai... Ho piantato le radici qui....

GUIDO. — (*sorridendo*) Si è ingrassato....

ARDEN. — È questa vita.... qui si vegeta... A Roma dev'essere un'altra cosa. A proposito, quella buon'anima, una settimana fa, parlandomi di lei mi diceva che il suo ultimo romanzo fece furori... Complimenti! Come s'intitola? Non rammento più.... Dimentico sempre i titoli dei libri....

GUIDO. — (*sorridendo*) L'ultima fiamma....

ARDEN. — (*con malizia un po' goffa*) Che sarebbe come dire... l'ultima passione..?

GUIDO. — Precisamente. ..

ARDEN. — Quando ritorna a Roma, me ne vuole mandare una copia? È vero che io non leggo mai... ma è un argomento che m' interessa... Capirà.... a questa età... sono in causa... (*ride*) E... dica... lei che studia queste cose... crede più interessante l'ultima o la prima passione?

GUIDO. — L'ultima... perchè è meno semplice, starei per dire, meno naturale... e per ciò più complicata...

ARDEN. — Meno naturale, no! vivaddio! Più complicata, forse; e si capisce... La passione di un giovane non deve lottare contro un grande ostacolo...

GUIDO. — La vecchiaia....

ARDEN. — Vecchiaia no! Quando si è forti, non si è vecchi! Ma coll'apparenza della vecchiaia! Le donne amano la pelle liscia... quanto a me, la prego, senta... (*porge il braccio piegato a Guido perchè senta i muscoli*)

GUIDO. — (*tasta il braccio e ride*) Complimenti...

ARDEN. — Eh... eh... di questa roba a Roma non ce ne hanno!.... (*battendosi il petto*) E di questi stomachi neppure! E colle donne, finora, mio caro, brutta figura non la facciamo... Ah, no! Corpo di Bacco!

GUIDO. - (*ridendo*) Ma perchè, caro conte, mi fa questi discorsi?

ARDEN. — Così.... tanto per rompere quest' uggia.... Sente che odore d'incenso e di moccoli? Par di essere in una sagrestia... Sono gli avanzi di quella cosa triste... Mah! (*un silenzio*) Beviamo! (*mesce di nuovo a Guido, e si rimette a mangiare avidamente*)

GUIDO. — (*si alza, e passeggia pensoso*)

ARDEN. — (*guardandosi d' intorno chiede a bassa voce*) Ed ora che cosa faranno di Anna?

GUIDO. — Verrà a Roma con noi...

ARDEN. — (*con sorpresa dolorosa*) Eh? Dite sul serio? E questa casa?

GUIDO. — Resterà chiusa, o la venderemo...

ARDEN. — E le terre?

GUIDO. — Le affitteremo o le venderemo.

ARDEN. — Tutto a catafascio!

GUIDO. — Lei capisce che non possiamo lasciare Anna qui sola...

ARDEN. — E perchè no? Non è mica una minorenne... Ha trent'anni suonati...

GUIDO. — Pur troppo! Sua madre le ha preso tutta la giovinezza...

ARDEN. — Questo è vero... L'ha voluta tutta per sè...

GUIDO. — (*abbassando la voce*) Una vittima!

ARDEN. — (*esultandosi*) Lo dice a me? Nessuno sa queste cose meglio di me. Da tanto tempo quella figliuola avrebbe potuto trovare marito; ma quella benedetta donna quando diceva no, era di no. Era gelosa...

GUIDO. — Gelosa?

ARDEN. — Gelosissima. A guardare la figlia si correva rischio di guastarsi colla madre... Una fissazione! Si ricorda la prima volta che lei capitò in questi luoghi? Quella buon' anima ebbe subito paura... Ma appena sentì che lei voleva Ippolita diventò un' altra donna... (*un silenzio*) Dica la verità, lei, nei primi tempi, un pochino ci aveva pensato ad Anna...

GUIDO. — (*ridendo*) Confesso che ne ero rimasto colpito...

ARDEN. — (*ridendo*) Vede? Le donne non sbagliano...

GUIDO. — Fu il carattere troppo severo di Anna che mi allontanò... Io ammiro le donne forti; ma amo le donne deliziosamente deboli.

ARDEN — Eh! eh! Tutte qui hanno da stare, non è vero? (*punta l' indice di una mano sotto il palmo dell'altra*). Ah! Ah! Lei dev' essere un conoscitore... Si divertono, eh, a Roma?

GUIDO. — (*ridendo*) Si fa quel poco che si può.

ARDEN. — Anche noi qui, da poveri provinciali, si fa quel poco che si può. (*beve, estatico*) Ah, le donne! (*mutando tono, seriamente*) Ma lei crede davvero che Anna — un carattere come quello — si piegherà alla vita che le offrono? Io non lo credo. Anna non acconsentirà a vivere sotto la tutela di una sorella minore...

GUIDO. — Anna, a Roma, troverà presto da accasarsi...

ARDEN. — Ma crede lei che Anna abbia proprio bisogno di venire a Roma per trovare un marito? Eh! eh! un marito non è mica il Papa...

GUIDO. — (*sbirciandolo di sottocchi*) Potrebbe anche trovarlo qui...

ARDEN. — Ma certamente! Che diavolo!

MARIA. — (*È rimasta accoccolata presso il fuoco, non osservata dai due: — quando Guido le passa da vicino si alza e gli parla con voce bassa e tremante*) Signore...

GUIDO. — Che vuoi?

MARIA. — Non gli dia retta... Vorrebbe sposare la signorina...

GUIDO. — (*ridendo*) Ah!

MARIA. — Gli rispondano sempre di no... di no...

GUIDO. — Perchè tremi così?

MARIA. — (*indicando il cielo*) Lo sa quell'anima lassù...

ARDEN. — (*mangia, beve e dà occhiate diffidenti a Maria*).

SCENA IV.

Anna, Ippolita e detti.

(*Anna e Ippolita entrano silenziose, tenendosi per mano; e vanno a sedersi in disparte, sul sofà*).

IPPOL. — (*ad Anna*) Che cosa pensavi di me non vedendomi giungere?

ANNA. — Mi sentivo sempre più triste...

ARDEN. — (*intervenendo*) Io lo dicevo ad Anna: se Ippolita ritarda vuol dire che è ammalata... Ah, io la conosco bene! (*a Ippolita*) Quante volte ti ho fatto ballare su queste ginocchia... (*a Guido*) Permette... continuo a darle del tu... non saprei piegare la lingua a darle del lei...

GUIDO. — (*sorridendo*) Si accomodi...

ARDEN. — (*a Ippolita*) Quante volte ho dovuto calmare le tue paure... (*a Guido*) Da bambina era di una sensibilità eccessiva: ogni piccolo spavento la faceva cadere in convulsione... (*a Ippolita*) Hai sempre paura degli spiriti e delle piccole streghe?

IPPOL. — (*sorridendo*) No...

ARDEN. — (*a Guido*) Anna invece è una tempra forte... Ella non avrà mica paura di restare qui a guardare gli interessi della casa? (*ad Anna*) Non è vero?

IPPOL. — (*con impeto, ad Anna*) Non vorrai mica restare qui?... Verrai con noi.

ARDEN. — Anna, che cosa ne dici?

GUIDO. — (*ad Anna*) Anche troppo sei rimasta qui sepolta.

ANNA. — Mi sono mai lamentata? Ero tranquilla e felice: non ho mai desiderato la gran vita: ero contenta di dedicarmi tutta a quella santa: ero orgogliosa di sentirmi dire da lei che le ero indispensabile, che viveva di me...

IPPOL. — (*commossa*). Ti sei sacrificata per lei, e per me....

ANNA. — Sacrificata! E perchè? Non ho rinunciato a nulla.... L'unico scopo della mia vita era lei.... Non ho mai desiderato altro che vivere con lei e per lei... Ero felice.

ARDEN. — (*a Guido*). Sente? Glielo avevo detto....

IPPOL. — Eri felice perché lei era qui... ma ora.....

GUIDO. — Lo scopo che ti tratteneva qui è cessato....

IPPOL. — (*dolcemente ad Anna*). Sai quanta gente ti aspetta a Roma? Tutti i nostri amici desiderano di vederti..... Una mia carissima amica, la Tesori, della quale ti scrissi parec hie volte, ha visto il tuo ritratto, e ne è innamorata....

ANNA. — (*a Guido e ad Ippolita*). Ve ne supplico non mi parlate di me, non vi occupate di me.... Non è possibile che la mia vita si muti in meglio perchè lei non c'è più.... Mi parrebbe di rinnegarla.....

GUIDO. — Per questi dolori c'è una cura infallibile; quella del tempo....

ANNA. — Non dirlo! Mi ribello a questa idea... Il tempo non potrà nulla.. Non potrò mai dimenticarla.... (*esaltandosi*) Oh, cara! cara! (*a Guido*) Se pensi che il tempo possa guarirmi ti sbagli. Mi giudichi male!

GUIDO. — Non ho voluto giudicarti, ma confortarti....

IPPOL. — (*ad Anna ansiosamente*). Dunque vorresti rimanere qui?

ANNA. — Ho deciso.

ARDEN. — (*a parte. raggiante*). Ah!

IPPOL. — Qui.... Sola?...

ANNA. — Pregherò, ricorderò: chi prega e chi ricorda non è mai solo. (*tristamente*). Invecchierò qui.....

GUIDO. — (*fissandola*). Via! via! Parlare tu di vecchiaia....

IPPOL. — (*raccogliendo teneramente nelle mani il volto di Anna*). Tu vecchia? Ma io vedo ancora in questi occhi le immagini della nostra infanzia....

ARDEN. — (*a Guido*). Ve lo avevo detto? Abbiamo messo le radici qui..... Le quercie dei nostri monti non si trapiantano....

MARIA. — (*con uno scatto, levandosi dal suo cantuccio*). Signorina Anna, lei non può rimanere qui....

ARDEN. — (*con violenza a Maria*). Tu sta zitta! Ognuno al suo posto.

MARIA. — (*ricade a sedere sullo sgabello presso il camino*).

(*Un silenzio*)

ANNA. — (*scuotendosi*) (*a Guido e ad Ippolita*). Volete venire? Vi condurrò nelle vostre stanze....

MARIA. — (*avviandosi, ad Ippolita*). Signora Ippolita, permette? Vengo a servirla come una volta...

IPPOL. — (*accarezzando Maria*). Quante volte mi hai spogliato quando era bambina! Rircordi?

MARIA. — (*commossa*). Se ricordo! Mi baciava; poggiava la guancia sul braccino e si addormentava subito.

IPPOL. — (*all' Ardenti*). Conte, non lo saluto... Ritorneremo....

ARDEN. — Fate pure... Io intanto terminerò la mia cena... (*escono tutti, salvo l'Ardenti*).

ARDEN. — (*beve, mangia, gesticola parlando a scatti*). A Roma! a Roma! La vorrebbe per se quell' animale! Ho capito! Ha paura che resti sola! E non ci siamo noi? (*beve, ribeve*). A Roma no! Qui, qui ha da restare! Qui... qui...

SCENA V.

Maria e detto

(*Entra tenendo sulle braccia la mantella di Ippolita, e va a distenderla su di un seggiolone presso il fuoco*)

ARDEN. — Ah, sei tu? Avvicinati.

MARIA. — Comandi...

ARDEN. — Un' altra volta tieni la lingua a posto... Non ti permetto di occuparti delle cose mie.

MARIA. — (*sorpresa*). Delle cose sue?

ARDEN. — Un momento fa hai detto ad Anna che non può fermarsi qui....

MARIA. — Non può... non può... Conosco le sue idee, signor conte.....

ARDEN. — Le mie idee sono oneste...

MARIA. — Oneste! Dopo la madre.... la figlia... Oh!

ARDEN. — (*con violenza*). Taci, maledetta! Tu calunni la tua signora!

MARIA. — Dio le perdoni....

(*Un silenzio penoso*)

ARDEN. — (*Dopo aver passeggiato avanti e indietro*) Stamane ti ordinai di nascondere quella cassetta dove la tua signora teneva le sue carte.... Lo hai fatto?

MARIA. — Sì... per amore delle sue figlie... Esse non devono sapere...

ARDEN. — Dove l' hai messa?

MARIA. — Vuole portarla via?

ARDEN. — Sì.

MARIA. — Aspetti... (*esce e rientra quasi subito con una cassettina fra mani*)

ARDEN. — (*avidamente*) Dammela...

MARIA. — La butto nel fuoco?

ARDEN. — No! Dammela!

MARIA. — (*gliela porge*) Se, come sospetto contiene delle prove, la faccia sparire subito... Badi, non ho trovato la chiave...

ARDEN. — (*batte la mano sulla tasca del panciotto*) Eh... eh... la chiave sta qui... Ora vattene... (*Maria esce*).

ARDEN. — (*rimasto solo apre la cassettina, e vi fruga dentro febbrilmente*) Eccole.... eccole... Ah, le donne! Che interesse aveva a conservare le mie lettere? Eccole tutte.... E anche dei fiori secchi... e un anello che le ho donato... e un mio ritratto di venti anni fa... Conservano tutto. . (*esaminando le lettere, allargandole febbrilmente sul tavolo*). Come si sono ingiallite!.. Si sono invecchiate anch' esse... Che odore! Sanno di cose morte.... È il passato.... (*legge una lettera*) Che fuoco! Pare scritta da un pazzo... Le dicevo che ero geloso di suo marito... che l'odiavo, che avrei voluto ucciderlo... (*prendendo un' altra lettera*) E questa? Scrivevo come un poeta.... mi pare roba di un altro... (*continuando a frugare febbrilmente*) Ce ne è di tutti i tempi... Le prime stanno giù in fondo... (*estatico*) Che tempi..... che donna... Ah!

SCENA VI.

Anna e detto

ANNA. — (*Entra piano piano, senza che l'Ardenti se ne avveda, e gli si avvicina alle spalle*) Conte...

ARDEN. — (*dà uno sbalzo, raccoglie le lettere precipitosamente, e le ficca nella cassetta*).

ANNA. — (*sorpresa*) Conte, che cosa fa?

ARDEN. — (*balbettando*) Nulla... nulla... (*nella furia gli sono cadute alcune lettere e si curva per raccoglierle*).

ANNA. — (*afferrando alcuni fogli*) Carte di mia madre...

ARDEN. — No... carte mie... (*stende le mani per afferrare la cassetta che Anna tiene fra le mani*).

ANNA. — (*arretrando*) Carte sue, qui?

ARDEN. — (*incalzandola*) Dà qui... È roba mia... la voglio..... la voglio... è roba mia.

ANNA. — (*riparandosi dietro un tavolo*) Conte, non si avvicini... non mi tocchi... Prima che lei porti via queste carte voglio esaminarle... ne ho il diritto... il dovere...

ARDEN. — Ebbene... Butta ogni cosa là... (*indica il caminetto*).

ANNA. — Voglio vedere... voglio vedere!

ARDEN. — Non guardare! Lo dico per il tuo bene... Brucia tutto, senza guardare...

ANNA. — No... no... (*spiega un foglio e legge*).

ARDEN. — (*si avvicina traballando alla soglia della comune*) Anna, senti...

ANNA. — (*fremente, pallidissima, indicandogli l'uscio*) Via! via! via!

ARDEN. — Anna, volevo dirti...

ANNA. — Via! via!

ARDEN. — Ah! (*fa un gesto di smania e si lancia fuori*).

ANNA. — (*rimasta sola, vacilla, e ripete con voce angosciosa*) Ah! mamma! Ah, mamma! (*premendosi le tempie*) Che crollo! Che rovina! (*riafferra i fogli; rilegge ansiosamente le lettere, curva sul tavolo, gemendo; poi le raccoglie, e va ad inginocchiarsi presso il camino, nel quale getta i fogli ad uno ad uno*).

SCENA ULTIMA

Ippolita e detta

IPPOL. — (*entra da un uscio laterale*) Anna...

ANNA. — (*trasalendo*) Chi è?... (*vede Ippolita e butta tutto nel fuoco*).

IPPOL. — Ti ho spaventata? Sono io...

ANNA. — (*balza in piedi, e gettando le braccia al collo di Ippolita, le grida smarritamente*) Ippolita, partiamo subito... subito... subito...

IPPOL. — (*sorpresa*) Che hai? Perchè? Perchè?

ANNA. — (*affannosamente*) Portami via! Portami via!...

SIPARIO

Giuseppe Baffico

Il Palcoscenico

"L' enigma", dramma in due atti di Paolo Hervieu, al "Valle" di Roma.

La tela di questo ultimo lavoro dell'autore di *Tanaglie* è oramai nota a tutti quelli che si occupano di letteratura drammatica. Il rancido terzetto, che da anni è il tema favorito dei drammaturghi, è stato composto dall' Hervieu con una variante ardita: egli lo ha trasformato in quintetto. Il solito conquistatore della moglie altrui non si trova, questa volta, di fronte un marito; ma due, che ugualmente hanno ragione di sospettare della fedeltà delle loro compagne. Ma quale dei due fratelli *di Gourgiram* è il colpito dalla sventura? È la moglie di *Raimondo* o quella di *Gerardo* l'adultera ?.... Questo l'enigma che tien sospeso l'animo del pubblico dalle prime scene del dramma fino all'ultima, quando il giovane *Vicarce*, uccisosi per togliere tutti d' impaccio (compreso l' autore), dà modo alla colpevole di confessare la sua passione nell'impeto del dolore.

Data una tale azione drammatica, si comprende bene come il nocciolo di essa, che è l'unica ragion di essere del lavoro, ne costituisca appunto la debolezza.

Non è più un amante il *Vicarce* che cerchi, in quella difficile situazione, di celare per quanto possa di esser egli l' eroe dell' avventura; non sono più quelle mogli, due colpite dal sospetto, le quali procurino disperatamente, umananamente di difendersi, secondo l'innocenza o la colpa consiglia; nè sono quei mariti due investigatori implacabili per giungere alla verità, che tanto loro interessa di scoprire. Lo spettatore si trova invece innanzi cinque marionette, abilmente mosse, che hanno l'unico intento di non fargli indovinare la vera colpevole. E per raggiungere questo scopo si arriva a questa comica conseguenza: che la moglie onesta, innanzi al marito che ama, si deve guardar bene con parole decisive, con prove di fatto di togliergli ogni sospetto; ma, con frasi ambigue, con un contegno tentennante, deve invece lasciarlo nella terribile incertezza. Diamine! altrimenti la platea finirebbe per capire, e allora che ne sarebbe del dramma!

L'artifizio scenico impera quindi sovrano in questo lavoro del forte autore della *Legge dell'uomo*, e s'immiserisce tra furberie da indovinello.

Mi si obietterà: ma in tutti i drammi d'intreccio l'artificio è inevitabile; basta saperlo nascondere.—Ma in questo l'artificiosità è l'essenza stessa del

lavoro; lo penetra, lo inquina tutto. Ad eccezione del *Marchese di Neste*, vecchio cugino dei due fratelli, che è tipo finemente delineato, non appare un carattere, nè scatta un moto d'anime vero e sentito. Tutto è sottoposto alla preoccupazione costante di menar per naso il pubblico fino allo scioglimento della sciarada. E, lasciatemelo dire, in quel continuo e abile giuoco di equilibrio, si scorge anche troppo la mano del burattinaio.

Il pubblico eletto di Roma l'ha ben veduto, perchè, pur applaudendo con deferenza all'autore e agli interpreti, ha fatto sentire qualche contrasto, e, quel che è più significativo, le sue risa ironiche.

La messa in scena e l'esecuzione da parte della compagnia *per la Casa di Goldoni* non potevano essere migliori. Novelli è stato squisito nella parte del *Marchese*; la Giannini, la De Sanctis, il Tolentino, il Ferrati, il Rosa, ottimi nelle loro parti tutte ingratissime.

Una stretta di mano all'amico d'Ambra per la sua buona traduzione.

Luigi Grande

Nei teatri lirici di Milano — Concorso Sonzogno.

Accenno soltanto a quanto si fa nei nostri teatri, più per dovere di cronista che per debito di critico. È in tutti mancata finora la nota calda, sentita, eccitante, è mancato lo spettacolo capace di muovere il pubblico, è mancata la grande novità che ecciti e scuota, la voce del divo o della diva che chiami, attiri, esalti, è mancata, in una parola, la *première*, colle sue attese, le sue emozioni, le sue battaglie.

Alla *Scala*, è andato in scena blandamente una discreta *Walkiria*, cui tenne dietro, senza clamori, una buona *Linda*, seguita ora, senza infamia e senza lode, da una mediocre riproduzione di *Hansel* e *Gretel*. La prima opera, poco desiderata dopo le fredde accoglienze di qualche anno addietro, lasciò indifferente pubblico e critica, la seconda riscaldò un po' l'ambiente in teatro ma non mise di buon umore quello giornalistico, la terza trovò accoglienze più calde nelle colonne dei giornali che non nelle poltrone e nei palchetti della *Scala*. C'è evidentemente un po' di svogliatezza in tutti, svogliatezza che ha le sue cause. Il mecenate-impresario, è disilluso dall'inatteso ed incomprensibile ritiro del Boito, un ritiro che è difficile stabilire se significhi impotenza o coscienza eccessiva. La direzione, dopo l'esito del *referendum*, ha una spinta minore a fare le cose splendidamente e si contenta di tirare innanzi.

Il pubblico è malcontento, irritabile, ostile: una parte perchè teme che la presente stagione sia il canto del cigno della *Scala*, ed un'altra perchè, al contrario, vorrebbe strozzarle in gola anche quest'ultima voce. Certo è che non una sera vi furono scoppi di entusiasmo, non un applauso fu grande e senza contrasti, non una lode fu data senza riserve. Bisogna aggiungere a queste ragioni di freddezza un'altra ragione che farà forse sorridere quelli che non vivono in questo ambiente teatrale di Milano, ma che i

pratici giudicheranno non imaginaria. Da un pezzo in Italia non rimanevano tanti teatri chiusi nella stagione di carnevale. La nostra galleria, questa sala dei passi perduti dell'arte, questo immenso pentolone dove si rimescolano tutti gli odi, tutte le aspirazioni, tutte le calunnie, tutte le disillusioni teatrali del mondo, questo mare magno della lirica dove si agita e ribolle la gran fiumana dei mercati, e delle camorre, la galleria rigurgita d'impresari senza teatri, di agenti senza affari, di artisti senza scritture, e di parassiti senza aiuti. Le platee dei teatri sono alla sera invase da queste turbe di spostati che, irritati di non poter cantare, cercano di creare insuccessi a quelli che cantano, che, entrati in teatro con biglietto di favore, trovano il modo di rendere contrastati gli applausi con qualche zittio, con qualche esclamazione ironica, con qualche strisciata di piedi, magari fingendo di applaudire calorosamente, tanto per non perdere da una parte l'entrata gratuita, e dall'altra la buona occasione di protestare contro l'impresa che scrittura dei cani e lascia a spasso delle celebrità... come loro.

Ho accennato alla *Scala*. Eppure qui gli spettacoli sono allestiti con sufficiente cura, senza contare che essi sono sempre diretti dal Toscanini, un nome che è una garanzia di buon gusto e di rispetto artistico.

Ma provatevi ad arrischiare una capatina al *Dal Verme!* vi si danno *Gioconda*, *Faust*, *Barbiere*... e molte altre cose si daranno con una disinvoltura pari alla fortuna di questo teatro dove il pubblico accorre sempre fittissimo per abitudine, per economia, per dispetto. Non vi dico niente del *Lirico* dove *Cavalleria* e *Pagliacci* sono seralmente gridati a pieni polmoni.

Chi volete si appassioni più al teatro, quando esso presenta così scarse attrattive?

Il vero avvenimento musicale di quest'anno è l'annunziato concorso per un'opera in un atto, bandito da Edoardo Sonzogno, col premio di 50.000 lire. Ah! di questo, sì che parla, discute, si appassiona tutto il mondo degli operisti in erba. È una frenesia. Non c'è maestro, non c'è allievo, credo, di conservatorio, non c'è dilettante di musica che non sogni il concorso e le sue cinquantamila lire. La ricerca di libretti è febbrile: una caccia, veramente. I facitori di scene e di versi hanno una pioggia di commissioni. Quelli che non l'hanno, imbastiscono ugualmente libretti sensazionali e poi li annunziano nella quarta pagina dei giornali. I musicisti fanno incette di romanzi e di drammi per trovarvi l'argomento e finiscono, dopo essersi infarcito il cervello di episodi storici e romantici, per non trovare nulla di loro gusto. Ne conosco uno che ha visitato tutti i librai di Milano, facendo loro questa richiesta: " scusi, favorisca darmi tutte le commedie in un atto, da cui si possa trarre un libretto pel concorso Sonzogno. "

È sorprendente. I venditori di libri non hanno mai vendute tante commedie del vecchio repertorio quante in questi mesi. Quando poi hanno cercato, rovistato, sfogliato, letto..... i concorrenti finiscono per fermarsi alle idee più strampalate per proporle al poeta che non ne fa nulla. Un tale, giorni sono, voleva ch'io gli sceneggiassi non so che poema ignoto con questi personaggi: La Russia, la Polonia, la tirannia, la libertà e non ricordo che al-

tro. Un giovinetto che studia da qualche mese armonia con un distinto maestro di qui, è venuto a domandarmi un libretto ed alla mia sorpresa ch' egli osasse avventurarsi a tale cimento, pure essendo all'*abicì* dei suoi studi, si mostrò più sorpreso di me, protestando che il concorso era per *esordienti* e che lui come tale aveva diritto a scrivere il suo spartito. Lo mandai ad un collega. È commovente la convinzione con cui questi ragazzi vi parlano del loro successo! Essi vi dicono seriamente: " Sa, io non ho mezzi, ma faremo così: io le darò il dieci per cento sul premio. Capirà, è una bella somma! „

Quelle benedette cinquantamila lire le hanno tutti in tasca! Su dieci poi, ve ne sono almeno sette che hanno già scritta l' opera prima di avere il libretto. Per cui non è raro sentirsi fare discorsi come questi: " Senta, lei mi faccia quello che crede: però ci dev' essere una serenata in principio, una preghiera per coro, un brindisi, un monologo per soprano, un duetto drammatico per soprano e tenore e... „ " Ho capito! interrompete: *hanno ammazzato compare Turiddu*! „ E lui, timidamente: " Gli è che io ho scritti già questi pezzi e vorrei utilizzarli! „

Dopo tutto, bravi ragazzi!

Milano, 24 Gennaio.

Oreste Poggio

" La Principessa lontana „ — Poema drammatico in 4 atti in versi di Edmondo Rostand — (traduzione di Cosimo Giorgeri - Contri) all' " Alfieri „ di Torino.

Solo dopo l'enorme e clamoroso successo del *Cyrano di Bergerac* la critica volle convincersi che l' opera scenica di Rostand meritava qualche studio, e volle far ammenda a quei troppo vibrati frettolosi giudizii coi quali le anteriori produzioni del fortunato poeta, aveva accolto. Ed allora l'idoletto dimenticato nella polvere, fu ricercato, ripulito, forbito e posto in tutto onore, fra le palme trionfali. Ormai il signor Rostand é nel quarto d'ora più vivido della sua celebrità, ed è coronato in Campidoglio dagli accenti di mille voci, che ripetono cômmosse la sua lirica passionale ed aristocratica, ed è reso sicuro su l' alto seggio da infinite mani che ricolmano l'abisso della rupe tarpea con fronde d'alloro.

Certo era parecchio tempo che dalla ribalta più non scendeva una poesia così ricca di suggestiva fragranza, di sensitività squisita, di morbida finezza, di fantasiosa agilità d'imagine e d'espressione, ed il favore quindi non poteva mancare, specie, perchè nell'anima del popolo è ognora pronta a dar suono la corda di un blando e romantico sentimentalismo, non appena la fascinatrice virtù di un poeta ne tenti gli accordi. E così la *Princesse lointaine*, il *Cyrano*, la *Samaritaine*, L'*Aiglon* scossero le rigurgitanti platee.

Ultima viene a noi oggi di Francia, la *Princesse lointaine* quantochè il suo trionfo parigino ascenda al 1895. Vediamone la leggenda.

Nel secolo primo dopo il millennio di Cristo nella Francia meridionale

si apriva uno spiraglio di luce nello scuro medioevo. Sotto quel limpido cielo di Provenza, in mezzo a quella inebriante natura ed a quelle popolazioni facili ad ogni impressione, avide di piaceri e di feste, agitate da un forte sentimento di vita, in quella gaia terra dove regnavano sovrani lo spirito cavalleresco, l'amor della gloria, il culto per la donna, fioriva una spontanea letteratura che cantava la gioia, l'amore, la cortesia, che affratellava in una specie di democrazia poetica il povero ed il ricco, che univa in nozze ideali il vassallo al signore. Il poeta provenzale, accompagna col suono le sue ballate, vive nei castelli dei principi e dei nobili, ne rallegra i conviti ed i festini, riceve doni di cavalli, di gemme; s'aggira per le sale sontuose dello scuro maniero feudale, sogguardato dalla bionda castellana, che sa d'esser amata da lui, e se ne compiace aspirando come un profumo il suo canto. Così troviamo nella vagabonda e melanconicamente geniale schiera di questi nobili trovatori, di questi eterni innamorati Peire d' Alvergna, Bertrando di Born, Folchetto da Marsiglia, Rambaldo di Vaqueiras, Arnaldo Daniello, Gherardo di Rossiglione, Ugo Catola, Marcabruno, ed una donna, Beatrice di Bie. Così troviamo Guglielmo conte di Poitiers, prode soldato che combatte in Terrasanta, che vive d'arme e d'amore, di canto e di cortesia; troviamo Bernardo di Ventadorn che ama in Normandia Eleonora di Poitiers, ed alla corte di Tolosa, la bella italiana, Giovanna d'Este; così troviamo Gianfrè Rudel che s'innamora senza averla mai vista della bionda contessa di Tripoli, e canta tristemente:

Amor de terra loingdana
Per vos totz lo cors mi dol
E non posc trobar meizina
Dans vergiers o sotz cortina
Si non son al vos reclam

e non appena giunto a lei a traverso l'ondisono mare, muore nel suo primo sorriso.

Dalla poetica leggenda di Gianfrè Rudel appunto ha tratto Edmondo Rostand la favola per la sua *Principessa*, completando la scarna ma leggiadra storia d'amore del poeta aquitano, con la sua eletta fantasia.

Dopo fortunose giornate di mare, dopo d'aver vinto le burrasche ed i pirati, avviliti dalla fame, squassati dalle fatiche, giungono su la cigolante galera i compagni di Gianfrè Rudel, presso il litorale di Tripoli. È con loro il poeta aquitano, che cento volte e cento li ha animati col canto, quando più la disperazione decimava le loro anime; egli è ancor vivo ma morente ed è portato su la tolda de la nave, a cercar l'ultima illusione, l' ultima speranza. Compare Rudello e ripete la stanca evocazione:

Je te salue, o jour, à ta plus fine pointe!
Quand tu fuiras ce soir, elle l'auraie-je jointe?

Un grido di vittoria scoppia su la nave, " terra, terra " e tutta la ciurma si riversa a guardare, un lontano lembo azzurrino di continente. È Tripoli,

finalmente sono giunti! Il lungo sogno sta per compiersi, essi vedranno quella

Princesse d'Orient dont le nom est de miel.

Gianfrè Rudel potrà baciar quelle mani cercate a traverso il glauco mare! Ma il misero principe poeta è sfinito, andrà il fido Bertrando di Allamanon da Melisenda, e la condurrà a lui.

Melisenda di Tripoli, fidanzata all'imperatore di Bisanzio Emanuele Comeno, nello sfarzo orientale delle sale dorate, nei grandi giardini pallidi nel plenilunio, nella fragranza inebriante dei candidi gigli, ond' è effusa la sua dimora, s'annoia, ed il suo manto tempestato di gemme, gli è come un giogo su le tenui spalle. Alfin Bertrando, ucciso il Cavaliere dalla Verde Armatura, ch' è a di lei guardia, penetra fino a lei, piega il ginocchio e porta il saluto di Gianfrè: (Cito qui a memoria la bella traduzione di Cosimo Giorgeri-Contri)

Cosa volgar fra tante
È sospirar per una,
Bionda castana o bruna
Ben conosciuta amante.
Quando bruna o bionda o castana
Ella mi è accanto;
Quella amo io che canto,
Principessa lontana.
Cosa senza valore
La fedeltà direste
Se il lembo d'una veste
Baciar può l'amatore,
Quando una man s'appressa
O mi si stringe accanto.
Quella amo io che canto
Lontana principessa.

Ben nota è la ballata a Melisenda chè le è giunta a traverso l' infinito mare, ripetuta da altri trovatori, e dai pellegini. Ma il fascino di Melisenda subito avvolge Bertrando, che vien scambiato da lei pel trovatore aquitano. Quando egli le confida la sua missione, e la supplica di recarsi alla galera del morente poeta, un vuoto si fa nell'anima di Melisenda, che non può andare col cuore pieno d' un altro presso chi tanto l' ha amata. A presso il loro colloquio diviene sempre più traditore, ed il povero Gianfrè vien dimenticato, e nessuno de' due ha coraggio di appressarsi alla vetrata donde si scorgerebbe se la vela è bianca o nera, se il poeta è vivo o non è più.

Inconsciamente Melisenda guarda la marina, e vi scorge brillare la vela bianca! Allora tutto il rimorso stringe il suo cuore: ella deve andare. E coll'animo straziato dal dolore, combattuto dalla speranza, ripiena d'amore, su la sua splendida galera, dai fianchi d' oro, solca l' onda tranquilla, e nell'aria senza vento giunge fra profumi, suoni e canti a raccogliere l'ultimo sospiro di Rudel. Qui la scena è di una grazia funebre e casta:

Vous étiez donc pareil à nos palmiers en fleurs
Dont les fleurs sont, au loin, à d'autres fiancés.

La più dolce melodia d'amore canta fra i due amanti:

O pèlerin d'amour sur les glauques chemins
Voici les mains que vous chantiez, voici nos mains.

E come un'armonia di accordi infinitamente dolci e tristi:

Tu me verras toujours, sans ombre a ma lumière
Pour la première fois, toujours pour la première.

Ma l'infelice principe poeta più non regge alla vita, e le tre ultime parole sono un ringraziamento ed un simbolo

Combien
Moins heureux, epuisés d'une poursuite vaine
Meurent sans avoir vu leur Princesse lointaine!

Così, sorriso dalla lontana principessa, stringendo nelle mani esili i suoi capelli biondi, fra suoni di viola e dolcissimi canti, nel tramonto acceso d'oriente, il principe poeta spira.

Tale la favola della *Principessa lontana* di Rostand. L'acuto lettore che non può non ricordare la splendida ballata di Enrico Heine, in cui egli figura che i due amanti ritornino, ombre, a conversare fra gli arazzi del castello di Blaya, che non può aver dimenticato l'agilissima lirica del Carducci, subito rileverà come la poetica leggenda di Gianfrè Rudel troppo sia stata completata dalla fantasia di Rostand, ed anche, a vero dire falsata.

Rudel vi è affatto un personaggio secondario, ed ogni onore è concesso a Melisenda ed a Bertrando, sui quali appunto, per dar maggior interesse al lavoro, il Rostand ha troppo ricamato.

Infatti Melisenda che dovrebbe essere il simbolo dell'irraggiungibile, della chimera lontana, del sogno, della riva sospirata, come esce dall'azione del suo moderno poeta? Ben malconcia per i puri idealisti, poichè Melisenda divinizzata dal canto di Rudel, l'annoia fra i gigli ed i canti d'amore, ed è proprio oppressa da quel tedio tutto moderno che frequentemente circonda le nostre donne, quando la vita sembra che loro non voglia concedere a bastanza capricci e bizzarrie, ed il loro cuore a bastanza fortuna. Melisenda adunque ha il femminismo parigino moderno, è una mondana, che rinchiusa come un' odalisca nel castello di Tripoli, si gitta fra le braccia del primo avvenente cavaliere che abbia la presenza bella e la voce armoniosa, e, dimentica d'esser il sogno d' un poeta, sta per diventare la realtà di un altro.

Adunque se Rostand, creando il secondo ed il terzo atto voleva demarginare dalla storia della nostra leggenda, era per lo meno in obbligo di attenersi con scrupolo alla tradizione del sentimento, che sempre ha imposto di contrapporre allo sfortunato amante per fama, una creatura elettissima e degna di tanto amore.

Certo, un coloritore più ricco di fantasia, poteva difficilmente trovare la leggiadra leggenda di Rudel. Rostand col suo alessandrino, pieno di squisite armonie, e di imagini azurrine, le ha dato una veste affascinante,

tanto che ha saputo riempire l'anima di chi ascolta di un dolce e melanconico diletto, durante quattro atti che non sono certo brevi.

La traduzione italiana curata con scrupolo di critica e di artista, da Cosimo Giorgeri Contri, oltrechè esser fedelissima al testo francese, è ricca di rime armoniose, e di agili martelliani. È con vero compiacimento che questi pregi nella traduzione ho notato, poichè in tal modo, anche per chi non può aver agio di legger nella sua lingua il lavoro di Rostand, questo per nulla ci perde nella veste italiana, dove fu soccorso da un acuto ed aristocratico interprete.

L'esecuzione della Compagnia Talli e soci fu, nel complesso, ottima. Irma Gramatica però non parve in una delle sue più felici interpretazioni, forse perchè al suo temperamento elettissimo d'artista moderna, non le si confanno queste parti che sanno di sogno e d'irreale, e che certo la obbligano ad uno sforzo di interpretazione. Ruggeri merita ogni elogio.

Carlo Pavesio

La stagione del " San Carlo "

Ad ogni apertura di stagione del *San Carlo*, viene ripetuto che trattasi dell'avvenimento mondano più notevole, più ambito, più tradizionale della buona società napolitana. I giornalisti di conciliazione ricordano i grandi benefizi che vengono alle masse da queste inaugurazioni, e con i pomelli rossi e gonfi, curano di mostrarsi alle genti ammirate, soddisfatti di aver trovata e diffusa quella ch'essi, soltanto essi, credono sia la nota giusta. Certo, un avvenimento simile occupa molti cervelli, smunge parecchie borse, e genera un movimento di danaro che giova alle moltitudini, più che non si creda o si voglia ammettere. Sarà però anche lecito domandare se l'inaugurazione di un grande teatro lirico deve poggiare soltanto sull'avvenimento mondano, o anche un poco su qualche elemento artistico di qualità superiore? E in tal caso il programma del *San Carlo*, dal punto di vista artistico, quale risposta sarebbe in grado di dare? Con un modesto *Lohengrin*, nonostante l'ottimo protagonista Vignas; un *Elixir d'amore*, addirittura eccellente per Enrico Caruso e Regina Pinkert, una *Manon* massenettiana, buona ancora pel Caruso e per pochi altri e assai modesta per la signora Giacchetti, e un ballo *Sieba*, oramai entrato nelle pieghe dei festoni, nei sonni delle ballerine e nei lunghi e non celati sbadigli dei secondi e terzi e quinti mimi, può un teatro lirico di prim'ordine permettersi il lusso d'aver voce in capitolo nel *concerto* delle grandi stagioni teatrali della vecchia Europa? Con tutto il rispetto alle buone intenzioni altrui, si può pronunziare un no, senza tema di errare o di bestemmiare addirittura.

Il *San Carlo* ora si gestisce senza dote, quindi viene imposta una rigidezza amministrativa, per la quale ogni spesa un po' fuori di misura, dev'essere o rimandata o soppressa. Anche questo è vero. Ma bisogna esaminare un fatto. La soppressione della dote ha distrutto l'istituzione del privilegio nella preparazione e distribuzione degli spettacoli? No, assoluta-

mente no. Ragion per cui, il gruppo cospicuo di signori che costituisce il pubblico abituale e la nota mondana del *San Carlo*, non potendosi godere i vantaggi della dote del comune, si gode il sicuro disavanzo dell' impresa! È possibile dar vita al bilancio d' un gran teatro con i ricavati straordinarii delle sole serate privilegiate e con gli spettacoli diurni, o le mattinate pei bambini?

Occorrono altri criteri per gestire un teatro, secondo le esigenze moderne. Prima di tutto bisogna molto, ma molto preoccuparsi del programma artistico e svilupparlo con gusto, con esperienza, con intelligenza; poscia bisogna aprire le porte del teatro al pubblico e non a quello che una falsa apparenza ci fa credere sia la sua parte migliore Con lo stesso coraggio con cui si è tolta la dote, occorre sopprimere quei segni di schiavitù mondana che sono le " prime pari ", le " dispari " e i turni, e tutta quella roba, che altro non dona se non dei gravi impedimenti al libero svolgimento dell' azione amministrativa d' un' impresa lirica. Arte buona, ben curata, prezzi giusti, è la vita d' un teatro è assicurata, perchè ad essa provvede la larga affluenza del pubblico, preso in massa, che non potrà mancare.

Quale sarà quella impresa che, potendo garentire per l'arte, sappia e voglia applicare questo programma economico? " Tarderà a venire? "

Chi lo sa? Ma avrebbe torto... Di doloroso, pur di avere dei buoni spettacoli, non si avrebbe che la perdita di quei chiaccherii che sono una bella ma insopportabile cosa, che il mondo deve alle molte signore dell' Olimpo, quando convengono in un sol tempio..... E via, sarebbe un dolore molto largamente compensato!

Duca di Mantova

“ Bloc–notes „ parigino

Drammatica

Claretie è sempre l' uomo del giorno. Monnet-Sully continua a scomunicarlo, Silvain con la sua voce grossa lo designa alla pubblica esecrazione e Coquelin cadet lancia dei *calembours* contro il direttore immortale. De Férandy, spara l'ultima cartuccia e si dimette da *Sociétaire* della *Comédie Française*. È un mezzo anche questo per raggiungere la celebrità da tanto tempo, invanamente, inseguita. Un caricaturista di spirito ha disegnato la silhouette di De Férandy e quella di un pittore di Montmartre. La conversazione breve e significativa tra i due è questa:

M. De Férandy — Vous êtes le deux centième peintre qui voulez faire mon portrait...

Le Peintre — Dame, depuis que vous avez démissionné, vous êtes devenu célèbre.

De Férandy non ci ha guadagnato altro e Claretie non ci ha perduto nemmeno un filo verde dei ricami severi che gli adornano l'abito di accademico.

— Réjane, dopo i trionfi italiani, è rientrata a Parigi. Gli uni annunciano che farà la sua *rentrée* al *Vaudeville* in una *pièce* comica della signora Fred Grésac e di Francis de Croisset, intitolata *Devoir Conjugal*. Gli altri affermano timidamente che la grande artista non rientrerà più al *Vaudeville*, e fonderà il *Théâtre Réjane*, come la tragica dalla “ voce d'oro „ fondò il *Théâtre Sarah-Bernhardt*. Porel, il marito di . . . *Madame Sans Gêne*, sostituirebbe la moglie artisticamente infedele, con un' altra stella di cui non si fa il nome.

— La bella e formosa Margherita Durand, direttrice del giornale *La Fronde*, *ex-pensionnaire* della *Comédie Française*, accompagnerà Coquelin aîné nel suo giro in Germania. Essa si presenterà ai berlinesi come attrice e come conferenziera. Naturalmente la signora Durand farà, nello stesso tempo, un po' di campagna femminista.

— Lo squisito statista Anatolio France ha scritto un dramma in tre parti ed un prologo in versi, *Les Noces Corinthiennes*, che è stato rappresentato all'*Odéon*. Francis Thomè ha scritto per questo lavoro una partizione musicale.

— I critici drammatici di Francia dànno l'assalto al palazzo del *Figaro* come ad una inespugnabile fortezza. Si tratta di vincere. . . per la successione di Enrico Fouquier. I combattenti sono una diecina: Emmanuele Arène che attualmente fa l'*interim*, Enrico Bauër ex-critico drammatico e musicale dell'*Echo de Paris*, Enrico Céard, Federico Febore, Giulio Claretie — *tu quoque Claretie!* — Duquesnel, Claveau, Lintilhac. Si dice che l'Arène sia già riuscito, grazie all'*interim*, a far un po' di breccia e che finirà per entrare nel palazzo del *Figaro* come trionfatore.

Pietro Mazzini

Voci del Peristilio

— Le onoranze ad Adelaide Ristori, per il suo 80° compleanno, proposte dal direttore di questa *Rivista*, si sono compiute il 29 gennaio u. s., con slancio d' arte in tutto il mondo del teatro e con pompa ufficiale, solenne, nella capitale d' Italia. Quando avremo detto che il Capo dello Stato si è recato alla casa della gloriosa Vegliarda per felicitarsi con Lei, offrendole doni in nome proprio e delle regine madre e consorte; quando avremo ricordato che altri Sovrani hanno voluto renderle omaggio, che il nostro Ministro della Pubblica Istruzione le ha presentata una medaglia nazionale d' onore, che il Governo Francese le ha inviate, in brillanti, le palme accademiche, che dame, scrittori, artisti, dignitari, socialisti (Arnaldo Lucci, proponendo in una pubblica riunione del nostro Consiglio Comunale, un saluto alla Grande, ha reso possibile che Napoli le inviasse il suo entusiastico grido di memore affetto!) si sono stretti in una comune emozione e fusi, scrivendo, parlando, inviando fiori, in una sola voce ammirativa, per la quale si può ben dire che tutto il mondo si è inchinato ad Adelaide Ristori, possiamo, modestia a parte, felicitarci con la nostra idea, e aver fede che ancora è possibile tra noi l' unirsi pel compimento d' un alto dovere civile!

Le onoranze, sempre secondo la nostra proposta, sono servite ad aiutare anche i poveri vecchi artisti, con il ricavato totale o parziale delle recite ristoriane, che le compagnie drammatiche hanno versato alla Società di Previdenza, e questa, in tanto fasto e in così abbagliante sfolgorio di doni, ci sembra della Festa la nota più degna e meglio memorabile!

— Flavio Andò non sarà più il direttore della compagnia Reiter, per il prossimo *triennio* d' arte, com' era stato annunziato. Giannino Antona Traversi scrisse per noi un articolo sullo speciale argomento. Tutte le illusioni create dalla coraggiosa risoluzione dell'insigne attore, ad abbandonare la recitazione, ancor forte e vegeto, per dedicarsi ad una superiore direzione artistica, ora cadono col pentimento di lui! Il teatro italiano, per essere degno dell'Italia nuova, deve combattere ancora ardue battaglie.

— *Una fiera artistica* è stata organizzata dalla benemerita *Società di Previdenza*, per arricchire il fondo destinato alle pensioni dei vecchi artisti. Chi può, mandi qualche oggetto e farà così cosa utile e degna! Può dirigere: *Società di Previdenza fra gli artisti drammatici*: Via Sediari, 96, p. p., Roma.

— A Giovanni Bovio é stato offerto dal pittore Giuseppe Gabbiani, un pastello umoristico, rappresentante il filosofo in vesti di sacerdote greco, qual simbolo del filosofo, pensante ed operante insieme che, pur astraendosi col pensiero, non vien meno tuttavia al natural dovere fisiologico verso l'umanità. Il dono quindi, per l' idea racchiusa, non è affatto irriverente, e però l' illustre uomo l' ha ben gradito.

— “ *Geisha* „ la bella operetta inglese che Ciro Scognamiglio, con una decorazione scenica irreprensibile, fa applaudire ovunque la rappresenta, ha avuto un nuovo successo a Venezia.

Di Ciro Scognamiglio, e delle esecuzioni della sua compagnia di operette comiche, può occuparsi anche una Rivista dagli intendimenti severi.

— Al teatro dell' *Arte Moderna* di Milano sarà dato un atto drammatico di Pasquale de Luca, intitolato *Il benefattore*. Per l' istesso teatro c'è un concorso per un lavoro sociale.

La commissione artistica é composta da de Luca, Poggio, Tiberini, Guido Marangoni e Sasso. Quest' anno si daranno *Il nemico del popolo*, *Anime solitarie*, *Il duello* e varie altre novità. Nella sala del Teatro entrano circa 800 persone; ad ogni recita (di solito Giovedì e Domenica) è gremita. Se a Milano intanto si effettuirà l' istituzione della " Casa del popolo „, ad essa sarà annesso un teatro per il quale l' *Arte Moderna* darà 30 mila lire.

— Pietro Mascagni pare abbia abbandonato, almeno per ora, l' idea di musicare la *Vestilia* su librettto di Targioni e Menasci. Si dice invece che casa Ricordi gli abbia commissionato una nuova opera in tre atti di soggetto drammatico. La scelta è caduta su *Maria Antonietta*, affidando la compilazione del libretto ad Illica e Giacosa.

— Per cura della casa Ricordi ha cominciato a vedere la luce una nuova rivista illustrata " Musica e Musicisti „. Il primo fascicolo si è pubblicato il 15 gennaio e la nuova pubblicazione uscirà ogni due mesi.

— Il *Giornale d'Italia* dà la seguente notizia: " Fino a qualche anno fa moltissimi che si vantavano intimi di Arrigo Boito assicuravano di aver sentito a pianoforte quasi tutta la musica del *Nerone*. E invece nessuno ne conosceva neppure una nota. Ora dal lago di Garda e precisamente dalle sponde pittoresche di quel Sirmione, che due insigni poeti celebrarono — Catullo e Carducci — ci scrivono che Arrigo Boito fin dall'ottobre ha preso dimora lassù e lavora davvero seriamente, non sappiamo se a cogliere le ultime ispirazioni, non ancora sbocciate dalla sua fantasia, o a limare l' opera se fu già tutta scritta. Questa è la verità, nient' altro che la verità. Il resto è leggenda. Fra i pochi amici che hanno potuto violare recentemente la consegna di far visita al maestro nel suo romitaggio sereno, fra il bel verde della campagna e l'azzurro dell'acqua e del cielo, è da segnalare soltanto Giuseppe Giacosa. All'infuori di Giacosa, del Sindaco, e di un maestro di musica della vicina Riva, l'autore del *Nerone* non vede nessuno.

— Vi è in questi giorni un certo movimento per tramutamenti dei direttori dei Conservatori di musica d'Italia. Dopo la morte del Marchetti si fa il nome di Mascagni alla direzione di S. Cecilia di Roma, sapendo come Mascagni tenga di mettere radici in Roma. Giuseppe Martucci pare lasci Bologna per Napoli, succedendo al Platania, nella direzione del Conservatorio. A Parma si fa il nome del Vambianchi, già vice direttore a Pesaro ed allievo del Ponchielli.

— Si dice che Pietro Mascagni abbia accettato di musicare il *Corda fratres* scritto da Pascoli per la Federazione degli studenti.

— L'orchestra ducale di Meiningen ha eseguito a Berlino un' *ouverture* di Joseph Joachim per una commedia del Gozzi. Il lavoro è molto piaciuto.

Marco Praga.

VICTOR HUGO

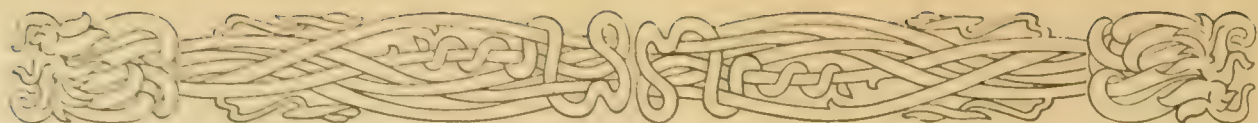
AU CAPITOLE

Dante, à Victor Hugo grand poète et grand homme.
Dante donne aujourd' hui le Capitole et Rome.
C' est la logique des destins
Que les deux visiteurs des cercles de souffrance,
L'exilé de Florence et l'exilé de France,
Se rencontrent unis dans l' amour des latins.

Salut, Rome, patrie auguste de tout homme.
Les gaulois, tour à tour vainqueurs, vaincus de Rome,
Ont du sang romain dans le cœur;
Racine te l' a dit; Corneille te le prouve,
Et, vois: ton fier génie éternel se retrouve
Entier, dans celui-ci dont tu fais ton vainqueur.

A Rome, au Capitole, en pleine gloire ardente,
Notre Homère français monte, à côté du Dante;
Et là, sur ce mont vénéré,
Marc-Aurèle l'accueille et le proclame un sage;
Tacite et Juvénal l' honorent au passage,
Et, roi du Verbe, il est, par Virgile, sacré.

Et que dit-il, dressé sur le vieux Capitole?
Il dit: " Regardez-moi, peuples, comme un symbole.
O Rome, mère des esprits,
Nous avons, souviens t'en, les mêmes origines;
Mon Panthéon doit-être aimé des sept collines:
La gloire des latins fait l'orgueil de Paris „.

Jean Aicard

La simpatia e la morale a teatro

Il dibattito è vecchio: ma il pregiudizio che lo genera è tenace: e però, ogni tanto, la discussione si riaccende e sembra che si rinnovelli. Quando un autore tenta di uscire dalle calcate e ricalcate viottole convenzionali, e volge l'occhio ai dolori veri, alle iniquità vere, alle tante perfidie sociali vere, ecco farsi innanzi qualche esquimese dalla pseudo-critica ad ammonirlo: — ma che roba è questa? Quanti mascalzoni ha portato l'autore sulla scena! Manca la morale: manca il lume della simpatia! L'autore ha turbato il processo digestivo del pubblico, il quale ha fatto benone a ribellarsi! Noi vogliamo sulla scena dei personaggi bonarii, senza nervi, ridanciani, simpaticoni! E, sopra tutto noi che nella vita reale commettiamo pure qualche peccatuccio veniale: noi che pur qualche volta insidiammo la pace di una famiglia amica per ottenere i favori di una donna: noi che inganniamo, che tradiamo, che siamo capaci di spezzare qualche vita per un attimo di piacere; noi vogliamo che sulla scena trionfi la morale. Almeno trionfi nel quadro scenico quella virtù che non può trionfare fra noi!

Ora che queste cose le pensi il pubblico, dico io, pazienza!

Il pubblico ha un'anima semplice e grande; ragiona poco, ma sente molto: ha un temperamento schiettamente impulsivo; e ride, e piange e si commove e si annoja quasi inconsciamente, come ubbidendo alle imposizioni di una volontà superiore. Ma che cosa dovremmo dire di una critica che ragioni così? L'ufficio del pubblico e quello della critica a teatro sono disparatissimi: — mentre il pubblico non deve che *sentire*, la critica deve *vedere* e *distinguere*. Una critica che secondasse sempre ed esclusivamente le tendenze del pubblico sarebbe inutile.

La morale e la simpatia a teatro, tante volte equivalgono alle ipocrisie sociali suggerite dal criterio opportunista del piccolo tornaconto, e dal desiderio del quieto vivere. Così in arte come in società sono due sorta di persone: quelle che pur di campicchiare senza fastidii si acconciano a tutte le umiliazioni, a tutte le privazioni, a tutte le

prepotenze, a tutte le piccole e grandi canagliate di questa misera valle: e quelle che in cospetto del male si ribellano protestando. Quale di queste due categorie sia la più nobile è facile il dire; ed è pur facile il dire quale sia la più fortunata. Gli sciocchi sono fortunati e si sentono forti perchè si sentono maggioranza.

In arte e nella critica la solidarietà fra gli imbecilli è grande; ed è giusto che così sia. Essi hanno una comune vendetta da compiere: essi devono punire il dispregio onde sono tenuti dai pochi... *dagli altri*. Ecco perchè un critico, quando vuol chiamarsi dietro le turbe, scaraventa il fuoco greco tutto intorno in nome della morale, della simpatia, e dei processi digestivi a teatro. Egli sa di mancare di coltura, di talento, di acume: ma sa pure che certi luoghi comuni hanno la virtù di certi prodigiosi talismani: — incantano le folle; le quali sono sempre indotte a dar ragione a chi verso di loro si abbassa, come sono sempre disposte a dar torto a chi su di loro tenti di levarsi.

La simpatia a teatro in che cosa dovrebbe dunque consistere? Per me la simpatia — cioè quel fluido indefinibile che mette in comunicazione l' anima dell' artista con quella di chi è chiamato a comprendere l'opera sua — dovrebbe spirare dalla parte intima, essenziale, ideale dell' opera d' arte, non dalla sua parte esteriore e rappresentativa. Non sono i personaggi di un dramma che devono essere ad ogni costo — anche a costo della verità e della logica — simpatici: ma simpatica, o, per dir meglio, geniale, ha da essere l' idea sulla quale il dramma si poggia, e intorno alla quale si svolge.

Così pure non devono essere ad ogni costo simpatici i fatti che sulla scena si seguono: ma simpatica e geniale deve essere la conclusione verso cui tendono. E qui intendiamoci bene: per me può essere simpatica una conclusione amara e dolorosa, purchè logica e rispondente ad un' idea nobile o ad un' osservazione sincera: come può riuscire ostico ed antipatico il solito lieto fine, quando ad esso si giunga per vie false ed artificiose. E nulla di più antipatico dei soliti e convenzionali personaggi simpatici. Li conosciamo: sono sempre quelli: hanno l' impronta della comune volgarità: sono gli uomini terribili per tre atti e rammolliti al quarto: i nemici che si baciano: gli offesi che perdonano, i ladri che restituiscono: le donne perdute che diventano angeli: gli arguti manichini che hanno il compito di far ridere lo spettatore fra un patema d' animo e l' altro: le nonne sempre tenere, le ingenue eternamente ingenue, i mariti che lottano contro i pericoli che insidiano le mogli e costantemente vincono... È lunga questa sfilata di fantocci, i quali non dicono mai una parola che urti le suscettibilità del pubblico, non fanno un gesto, non commettono un atto

che non sieno consentiti dalle leggi celesti e terrene... Dall' altra parte sono invece le creature vere: — e nelle loro voci vibra troppo ardente la passione; e nelle loro vene scorre troppo sangue; e i loro atti sono troppo violenti. Esse nulla nascondono delle proprie anime agitate dall'invidia, dalla gelosia, dall'amore, dall'odio: dicono senza perifrasi quello che sentono: agiscono secondo le fatali imposizioni della logica umana: e tutto ciò, in verità, è per certuni, poco simpatico.

I personaggi simpatici! In verità io non comprendo come un dramma, un conflitto di passioni o di idee, potrebbe svolgersi in una società di gente buona e simpatica. Tutta la tragedia greca è piena di orribili delitti, dall'incesto al parricidio; tutta la tragedia del Rinascimento inglese è popolata di mostri feroci e di pazzi sanguinarii.

La ricerca del personaggio simpatico è in tutto moderna e borghese nel senso più volgare della parola. Certa gente dà all' arte i limiti della propria impotenza. Voi non dovete processare l' autore pei difetti, pei vizii, e per le colpe dei suoi personaggi; ma dovete vedere se la esposizione di queí difetti, di quei vizii e di quelle colpe era indispensabile a raggiungere un fine artistico. L' autore deve essere condannato quando, avendo voluto creare un personaggio simpatico, sia riuscito a fare tutto il contrario; ma non quando avrà messo sulla scena caratteri e tipi malvagi, pervertiti, brutali, non pel gusto di avvoltolarsi fra quel fango, e magari fra quel sangue; ma per ubbidire alle leggi austere dell' arte.

E non ho detto " austere „ a caso. Arte austera è per me quella che audacemente affronta situazioni ardue, e non ricorre a facili lenocinii tanto cari al pubblico e ad una parte della critica bottegaia ed ignorante.

Un dramma può naufragare sotto il peso della verità; ma sarà sempre un naufragio glorioso.

Sulla fine del secolo XVIII uno spirito di ribelle novatore, Sebastien Mercier, nel suo *Essai sur l' Art dramatique* definisce il dramma *un entr' acte de la vie humaine;* e inveisce contro le ipocrite coscienze che a teatro vogliono il digestivo trionfo della virtù. " *Pourquoi cette anomalie?* — egli esclama — *Tous les jours l'homme honnête est malheureux. Or il faut que, dans le drame, l' imitation soit entière et fidele. Puisque le spectacle est une illusion, que cette illusion tourmente autant qu' il est possible. Pourquoi mentir?* „

Perchè mentire? Perchè la menzogna così nella vita come a teatro è desiderata dai più. La menzogna ha la voce dolcissima: lusinga gli animi: assopisce le coscienze; vela la realtà. Ma non è con essa che si faranno mai le opere d' arte. Un artista che per acconciarsi ai gusti del pubblico, mentisce, non è che un volgarissimo istrione.

Avea ragione Mallarmè quando diceva: " *l'art pour conquerir la foule, instinctive et simple, delaise ses autels et se fait métier* ".

Ma Sardou, il principe degli autori opportunisti, il creatore di tanti fantocci *simpatici* non la pensa così. Dopo l'insuccesso dell'*Odio* egli scrive: —ah, il pubblico non vuole capolavori? Ebbene, prometto di non dargliene più! — Ed ha mantenuto — ed era molto facile il farlo! — la promessa.

I personaggi simpatici! Oh, certo sono più simpatici i personaggi del *Maître des forges*, del *Roman d'un jeune-homme pauvre*, del *Papa Lebonard*, che quelli dei drammi di Ibsen, di Hauptmann, di De Curel, di Porto-Riche; ma dite da quale parte sta l'arte, e da quale il mestiere.

Più discendete la scala dell'arte e più di frequente vi incontrate nel simpatico tipo convenzionale, il tipo popolare del teatro da arena, destinato a commuovere il popolino, da lusingarne tutte le istintive tendenze sentimentali. Si vuole ad ogni costo sulla scena l'onestà, la generosità, l'abnegazione, e tante belle altre virtù, molto belle appunto perchè sono molto rare.

" *Notre comédie moderne* meurt d'honnêteté! — esclamava Zola alcuni anni or sono. — *Cette rage* que nous avons de vouloir faire à la misere humaine la plus petite part possible, de ne risquer sur les planches une figure de chair et d'os qu'à la *condition de la masquer derrière* la convention d'un pantin vertueux est à coup sur la raison de notre mediocrité dramatique ".

Proprio così. E che cosa si dovrebbe dire della obbligatoria morale a teatro? Tutte le oscenità, tutte le smorfie prostribolari, sono oramai accettate dal pubblico e da buona parte della critica purchè loro sieno presentate in una qualche *pochade*.

Quando il pubblico ride, la sua *pruderie* dorme. Ma se in un dramma una situazione ardita si svolge, o una cruda parola vien fuori, tutte le suscettibilità morali dal pubblico si inalberano. Il passo di *can-can* di Crevette, e la esibizione delle sue parti più opulenti, non provocano la ribellione delle coscienze timorate, che anzi! ma la provoca una scena d'amore tragico e fatale. Quale miseria!

Che cosa si dovrebbe dedurne?

Un lume di speranza brilla ancora in fondo all'orizzonte della nostra arte: e pochi eletti fissano in quel lume gli sguardi.

Così, nonostante tutte le malvagità degli irresponsabili, tutte le asinerie dei pseudo-critici, io mi sento indotto a non perdere ancora gli ultimi residui di fede nell'avvenire dell'arte nostra in Italia.

Un lume di speranza brilla ancora...

Giuseppe Baffico

Una gloria che declina

FILIPPO MARCHETTI, figura onesta e sincera, è sparito dalla scena della vita, e già si annunzia che il Platania, vecchio e valetudinario, si ritira dalla direzione di quel conservatorio di S. Pietro a Maiella, durante la quale ha lasciato sparire le ultime vestigia della gloria italiana nella musica liturgica e corale, senza pur pensare a raccogliere e pubblicare gli esemplari magnifici che la polvere ogni giorno più seppellisce nella preziosa biblioteca. Pietro Mascagni è dal capriccio di un ministro, consegnato a mani legate a quell'amministrazione municipale di Pesaro, la quale non ha saputo mai intendere la gloria del retaggio artistico confidatole ed ha trattato il lascito di Gioacchino Rossini, come una indulgente cassa di risparmio alla quale non si pagano i debiti in scadenza.

C'era ancora un istituto che viveva di tradizioni rispettate e che svolgeva la sua ogni dì più modesta influenza, in un ambiente fatto apposta per fecondare ogni iniziativa musicale. C'è un'aria, quella della riviera ad esempio, dove il polline dei fiori non corre rischio di morire senza prima aver profumato una corolla: e c'è un paese in Italia ove ogni impulso trova un consenso così schietto e spontaneo da farvi spuntare sulle labbra la domanda se tutto il popolo, per giuoco di Euterpe, non sia nato musicista. A Bologna infatti, sotto la ridente faccia di Nicolò Iomelli, che orna la grande sala del Liceo, è vissuta una serie di artisti che non pure hanno difeso le buone

tradizioni, ma, quando a quando, le hanno anche illustrate di efficace commento. Noi ricordiamo solo i grandi nomi, congiungendo nel ricordo i due istituti musicali bolognesi: ma dal padre Martini, la cui istoria ha un'ampiezza di programma non ancora superata, a Gioacchino Rossini, al Mancinelli, al Martucci, è tutta una catena di nomi onorati, come Federico Parisini, Alessandro Busi, il Verardi ed altri che vissero in quel tempio dell'arte con sentimento di religione. Se fossero cresciuti nel secolo di Pericle sarebbero stati tutti ugualmente celebrati e magnificati; ai giorni nostri, in cui altre e ogni dì più urgenti necessità della vita distraggono anche i più eletti da ogni specie di sacerdozio, essi sacrificarono all' arte, alla stessa maniera che si sacrificano fiori all' altare, adornandolo. Ma ora anche a Bologna la crisi imperversa: Giuseppe Martucci lascierà la città fosca e greve per tornare al bel sole di Napoli onde trasse il primo battesimo.

È dunque tutta una fatalità che involge i nostri maggiori istituti musicali, sì che direste che il periodo di incertezza e di transizione che l' arte lirica attraversa, specialmente in Italia, si ripercuota là dove, forse, per deficienza di criterii e di insegnamenti, ha avuto la origine sua prima.

Parliamo con schiettezza: possono uscir giovani temperati all'ardua battaglia del teatro da istituti ove il teatro si ignora e ove ai discepoli non se ne apprendono le necessità, la storia, le evoluzioni?

È morto a Roma il Marchetti. Bravuomo se altri mai e degnissima persona. Un giorno gli arrisero le muse, ma il sorriso era fugace come uno sguardo di bella donna e il maestro, acclamato per un'ora, ricadde nel silenzio dell'oblio fatto più amaro da un soffio di entusiasmi. Che poteva apprendere ai giovani, Filippo Marchetti, al di là del tecnicismo più corretto e degno?

Poteva forse spiegare l'evoluzione del gusto o le esigenze del melodramma moderno? Evidentemente no, perchè egli, pel primo, non le aveva intese.

Io ricordo, e sono ormai passati quindici anni, il giorno che Luigi Mancinelli tornò a Bologna dopo che i napoletani avevano decretato l'insuccesso della *Isora*.

— Che vuoi che io dica agli allievi? mi confidava turbatissimo. Mi parrebbe che essi nell'udirmi, confrontassero mentalmente le mie belle teorie col mio fiasco recente.

Ed aveva così dicendo, il pianto nella voce; e quell' idea lo tormentò con tanta ferocia che egli abbandonò e per sempre l'insegnamento.

Or io ho la più grande venerazione per Pietro Platania; ma che

sul serio egli insegnasse oggi ai giovani quegli stessi criteri estetici, in obbedienza ai quali ha composto il suo magnifico quanto sconosciuto *Spartaco*, sia detto senza irreverenza, a me sarebbe sembrato un anacronismo.

Insomma, la tesi è chiara e semplice. Vi siete mai domandati perchè, mentre l'opera lirica deve oggi obbedire a precetti ed a ragioni che prima neppure si sospettavano, i programmi di insegnamento, nei licei musicali italiani, siano rimasti immutati?

La risposta è breve: sono rimasti immutati i programmi, perchè il liceo in Italia si ostina a rimanere entro i suoi confini scolastici, non immaginando neppure lontanamente la necessità di dare tutt' altro sviluppo alla coltura dei giovani, non intuendo l' urgenza di conferir loro almeno una nozione elementare dell'estetica musicale, della storia del teatro, e degli orizzonti nuovi ed ampii che ad ogni forma di composizione si aprono, dalla sinfonia al melodramma. E questi poveri giovani, all' ultimo corso, vanno a scartabellare Beethoven, non per misurare l'orma che egli ha impresso, ma perchè hanno sentito dire che è un gigante; e i più diligenti lo imparano a memoria senza penetrarne la significazione e così, rubacchiando una frase a Schumann, uno spunto a Schubert, un tema a Mendelssohn, costruiscono una fantasia per flauto o per corno, con accompagnamento d' orchestra, grazie alla quale, fra il plauso degli amici e dei conoscenti, sono licenziati maestri.

L'insegnamento ufficiale ha esaurito il compito suo: " va e per te ti ciba.... „ e se non hai da cibarti, muori di fame o va a dirigere qualche compagnia d' operette. I vecchi ammoniscono che nessuno ha insegnato più di tanto a Donizzetti o a Verdi, e i meno vecchi ricordano che da una compagnia di operette il Mascagni è asceso ai culmini della gloria.

Di grazia, succede proprio così anche fuori d'Italia? Un giorno un ricco signore dubitò che per apprendere l'arte del comporre sul serio, fosse utile varcare le Alpi e andare in Germania: di là ritornò Alberto Franchetti con una sinfonia che non so se facesse più onore agli italiani o ai tedeschi, ma che certamente nessuno dei maestrini licenziati dai nostri conservatorii saprebbe comporre. E in Germania il Franchetti conobbe tutti i primi vagiti, ormai fatti voci adulte, dei compositori tedeschi, e i conati della scuola inglese, e le opere caratteristiche dei maestri russi. O domandate un poco, non solo agli allievi, ma a quattro quinti dei maestri italiani, chi siano costoro? Non li conoscono neppure di nome.

E siccome non è il pubblico che educa i maestri, ma sono i mae-

stri che debbono creare e coltivare il gusto del pubblico, così noi da ogni maestro aspettiamo olimpicamente il capolavoro e quando il poveruomo ci consegna un aborto, accusiamo il poeta, il librettista, la fretta e tutti i santi del calendario. E ce ne fosse uno, uno solo di questi critici, che invece di impancarsi con la buffa serietà di un augure romano, proponesse a sè medesimo una indagine logica e razionale! Con un po' di buona volontà, applicando alla critica musicale quei criteri positivi che ormai sono fondamento di ogni altra funzione intellettuale, risulterebbe evidente che un uomo al quale non si sono indicati i confini dell' arte sua, le ragioni storiche per le quali essa si è andata evolvendo, i canoni estetici sui quali deve poggiare, non può, a meno di compiere un miracolo, dettare una vera e propria opera d' arte secondo il significato delle parole.

Succede per la musica diversamente che per tutti gli altri studi.

Credete forse che seguendo i corsi di filologia uno divenga uomo di lettere? Il professore, se diligente, nelle sue cento lezioni illustrerà un breve periodo di storia letteraria o di letteratura comparata: ma per questo soltanto il discepolo sarà in grado di insegnare agli altri?

Non parliamo dello studio di medicina e tanto meno di quello di legge. Senza i corsi pratici complementari, nessuno oserebbe impugnare un bisturi o difendere un imputato. Ma rimanendo nel campo delle arti, quale è il pittore e lo scultore che avventuri un' opera sua soltanto dopo appresi gli elementi del disegno? La visita alle gallerie, le esposizioni d' arte, le riproduzioni grafiche delle opere altrui, completano una cultura che, se anche è fatta con inversione logica, pure finisce per nutrire l' intelletto e l' anima dell' artista.

Nei conservatorii musicali invece si insegna il contrappunto, si danno le norme per comporre e poi si lascia che ciascuno muova a suo talento, ond' è che sempre si rinnova lo spettacolo compassionevole, di giovani, che, usciti ieri dal conservatorio, si buttano nelle braccia del primo analfabeta il quale versifica per loro uso e consumo una leggenda o una novella e perpetra un reato letterario per dar modo ad un infelice di consumare un crimine musicale.

E come volete che, di questo passo procedendo, l' arte non declini?

Aggiungete gli scoramenti per le difficoltà che incontra il tragitto di questi aborti dalla casa del compositore alla ribalta di un teatro: aggiungete la deficienza degli interpreti i quali sembrano refrattari ad ogni rudimentale educazione: aggiungete l' ingordigia degli impresari, la insufficienza dei teatri, l' alea della speculazione e la disaffezione e lo scetticismo del pubblico.... e tirate le somme se vi basta l' animo.

Noi ci perdiamo a discutere di dote ai teatri e, tanto per essere

gente allegra, nè discutiamo col *referendum* popolare: noi ragioniamo di programmi, di esecutori, di direttori.

Purtroppo tutto, tutto è da rifare: se i maestri ci fossero, non avremmo i teatri e in ogni caso non abbiamo il pubblico. Dalle nostre scuole non escono più cantanti e la famiglia dei grandi direttori d'orchestra e degli illustri maestri concertatori (l'Italia ne ha dati a tutto il mondo) è estinta.

Dunque bisogna rifar tutto perchè l'arte lirica non solo ha cambiato di forme esteriori alla stessa maniera che una bella donna cambia di vestito, ma ha assunto un contenuto necessario, contingente senza del quale, l'opera è vuota e non ha ragione di essere.

Rifare pertanto i programmi dei conservatorii ed imporre magari l'esame di Stato che varrebbe a darci maestri culti e a decimare le schiere degli spostati.

Poco importa ora che il Martucci passi da Bologna a Napoli o che il Mascagni resti a Pesaro oppure se ne allontani; cito questi due nomi perchè sono i più illustri. Importa invece moltissimo che essi siano chiamati a dirigere istituti in armonia con le esigenze del teatro moderno. E se l'Italia vuole conservare una gloria che ormai rapidamente declina, deve pretendere che dalle sue scuole musicali escano artisti che sappiano tutti misurare l'importanza del loro ufficio. La voce più o meno bella, più o meno estesa è un dono di natura: l'arte di usarla è un dovere della scuola. E quando dell'artista avrete fatto una persona colta, la dignità sua sarà maggiore ed avremo così medicato una piaga secolare per la quale nove decimi degli artisti sono banditi da ogni società onesta ed inspirata a sensi di gentilezza. E i teatri bisognerà rifare, perchè la rappresentazione artistica, se deve essere educatrice ed allettatrice, non può essere grottesca. Quanto ai maestri direttori, io non so se Orazio li avrebbe classificati fra i poeti o fra gli oratori, tra coloro cioè che nascono o coloro che diventano, ma mi pare che sarà poco danno se la produzione diminuirà di numero, purchè quei pochi non siano degli animali inferiori.

Purtroppo, dopo cinquant'anni di vita italiana, noi non siamo ancora riusciti a svestire coloro che vivono del palcoscenico dai panni dell'antico istrione. Grattate, grattate pure il *divo*: sotto troverete sempre la natura istrionica.

Che questo succeda per le scene di prosa, si comprende, se pure non si scusa. Due sole carriere libere offre il bel paese. Mentre per diventare usciere o computista bisogna subire quaranta esami e, più si va avanti, più le difficoltà aumentano, chiunque voglia, può, in Italia, diventare giornalista o attore drammatico. È una libertà che

va accettata con tutti i suoi inconvenienti. Ma trova un correttivo in sè stessa e altrettanta libertà è riconosciuta al pubblico per giudicare. Ma l' autore o l' attore lirico deve per forza aver fatto degli studi e sta in noi pretendere che questi studi siano appropriati e razionali.

Il problema è vasto e se queste note sono pessimiste, imputatelo alla nessuna volontà di rimediare in chi potrebbe e dovrebbe. Le statistiche per il teatro non si fanno: se si facessero vedreste che la bilancia degli scambi musicali, non è così favorevole all' Italia com'era vent' anni addietro.

Ogni volta che veggo varcar le Alpi qualche artista straniero per mietere applausi tra noi, io mi domando che cosa offriamo noi in cambio agli altri paesi.

E penso che questi artisti ci vengono da scuole instituite quando già l' Italia musicale era all' apogeo della sua gloria. E quelle fioriscono e le nostre declinano.

Triste, triste constatazione: ma bisogna persuadersi che, se non si fa sul serio e non si fa presto, la gloria musicale italiana resterà un ricordo che il tempo scolorirà ben presto.

Bisogna decidersi: o rinnovarsi o perire.

T. O. Cesardi

Il teatro de' " Latins „

STA, forse, per finire il regno tanto celebrato degl'Ibsen e de' Bjœrnstjerne-Bjœrnson?

Ecco qui, con l'anno che comincia, tre cuori intrepidi, tre cervelli ricchi di poesia e di luce, che insorgono contro i drammaturghi scandinavi, e intraprendono un' opera davvero meritevole: quella di restaurar il grande tempio del " Teatro latino „. Chi sono questi egregi? Tre giovani: Raoul Ralph, un autore drammatico; Van Bever, un letterato che è insieme un critico; Vayre, un attore applaudito.

Nessuno d'essi, a ver dire, si dissimula gli ostacoli di diversa natura a' quali non potranno non andar incontro: — l'indifferenza della folla; l'inimicizia delle scuole rivali; la concorrenza de' teatri stabili; la segreta diffidenza del pubblico dinanzi a ogni intrapresa nuova, e, sopra tutto, la voga — fatta d'ammirazione e di *snobismo* — delle commedie venute dal Nord.

Ma di tali ostacoli — prevedibili e preveduti — i nostri tre Moschettieri ridono allegramente e beatamente; certi come sono — o, almeno, come si dicono — di vincere.

E bisogna udirli perorar la propria causa! Con quanta eloquenza, con quale sicurezza di sè medesimi, non espongono, a chi vuole e a chi non vuole sentire, quella che è la parte sostanziale del loro programma!

" Noi stimiamo — così parlano — che è sonata l'ora per i letterati francesi di reagire contro le tendenze dell'arte scandinava!

" *Nous en avons assez du Nord, et du théâtre devenu la conférence piétiste à jet continu!* A dir vero, quest' arte brumosa non è stata mai bene compresa in Francia: perchè essa manca del senso della vita.

" Sì, in mezzo alla nostra letteratura, ingombra e attristita dal simbolismo, noi vogliamo creare una " corrente nuova „; traendo, dalla tradizione degli ultimi secoli, nuovi elementi preziosi. Ci sarà caro di

metter in mostra tutto il lato così vivo, così poetico, così colorito, e così elegante dell'arte de' Latini: — spagnòli, italiani, portoghesi e francesi.

" Pensate che il teatro italiano — precursore del teatro francese — è quasi interamente sconosciuto. Chi, di vero, può affermare d'aver letto quella deliziosa *Calandra* del cardinal di Bibbiena che, nel 1518, fu la prima commedia regolare che s'ebbe l'Italia?

" E il teatro spagnòlo, dal quale il nostro grande Corneille trasse le migliori sue inspirazioni?

" Noi, dunque, toglieremo a prestito quest' Arte latina del genio dell' Italia, vuoi antica vuoi moderna, così fertile in capilavori: dal-l'anima ardente della Spagna: dalla immaginazione fosforescente del Portogallo nel XVII.° e XVIII.° secolo.

" A' nostri contemporanei vogliamo dire: " Ecco l' eterna fonte di inspirazione a cui bevvero Atene e Roma! Poeti, e autori drammatici, noi v'invitiamo ad accostarvi a esso! „

Il nostro teatro sarà gajo, spirituale, eroico, scherzoso; sempre vivo, sempre drammatico, radioso di poesia, ricco di sole. Non più conferenze religioso-filosofiche; ma, soltanto, dell'azione!

⁂

Tali propositi, davvero generosissimi, non potevano non sorridere al cuore e alla mente latina di Jean Richepin; il quale, nelle ospitali colonne del *Figaro*, inneggia a' tre intellettuali, che sperano, di per sè soli, " rovesciare una moda universalmente trionfatrice „.

" C'est — esclama, in un impeto lirico, l'autore del *Chemineau* — le recommencement de la lutte héroïque soutenue par ce génie de lumière, fils du génie latin, petit-fils du génie grec, contre l'invasion, toujours renaissante, des tenebres barbares „.

Forse, queste alate parole faranno sorridere chi legge, perchè sproporzionate all'opera incominciata; ma non vuolsi dimenticare che chi le ha scritte è un poeta. Il quale, dopo d'aver confessato che la Francia contemporanea non soscrive più al giudizio del Voltaire, che dava del " barbare ivre „ allo Shakespeare; candidamente afferma che, per ammirare l'Ibsen, è mestieri di " uno sforzo generoso „, e che il *Faust* del divino Gœthe non può esser amato da' Francesi „.

" Notre admiration, à nous, gens de race latine, quand nous sommes critiques, ces grands génies étrangers en ont le respectueux hommage. Mais que nous les aimions vraiment, non, non, mille fois non „

E s' affretta a soggiungere: " Les aimer, en effet, ce serait nous detester nous-mêmes! „

Eccola la gran parola, che tradisce il pensiero comune a quasi tutti gli scrittori di Francia!

" Vouloir nous assimiler leur âme, ce serait vouloir tuer la nôtre! En sommes nous là? Notre cosmopolitisme intellectuel va-t-il jusqu'à ce désir de suicide? Je ne le crois pas „.

D'accordo: ma — aimer! — l'anima cui Jean Richepin allude non è la grande anima latina, ma solo l' anima francese. E nessun cosmopolitismo intellettuale i Francesi consentono e accettano!

I Latini, i Mediterranei, i figli di Roma, i nepoti di Grecia, gli eredi e i custodi del Bello, sono, esclusivamente — a sentirli — proprio loro in carne e ossa! Gl' Italiani, gli Spagnòli, i Portoghesi fanno parte bensì della grande famiglia *latina*, ma solo finchè si tratta di questioni di razza, di costumi, d'indole; non già di.... letteratura e d'Arte.

Checchè ne sia, Jean Richepin beve alla salute de' tre valorosi soprannominati:

" Grec, italien, roumain, espagnol, portugais ou français, le vin veut être bu tout pur, comme celui que je bois à la santé des trois vaillants jeunes hommes qui vont fonder le *Théâtre des Latins*. „

⁂

Vediamo, brevemente, se è dato anche a noi d' alzar il bicchiere in onore de' tre novelli Moschettieri, dall'anima donchiciottesca.

Anzi tutto, una scorsa al programma e alle opere annunziate:

— *Alleluja*, commedia in quattro atti di Marco Praga, un contemporaneo italiano, e la *Sotie de Bridoye* di L. Tailhade e R. Ralph.

— La *Mandragora* del Machiavelli, e *Il cane del giardiniere* di Lope de Vega.

— *Il Maresciallo* dell'Aretino; l'*Alcade di Zalamea* del Calderon de la Barca.

— *La Stella di Siviglia* di Lope de Vega; il *Vedovo* di Gil Vincenti.

— *I Contenti* di Odet de Tournebu, *I Disonesti* di Girolamo Rovetta (battezzati sotto il titolo: *Ecole du déshonneur*).

— L'*Ornière* di V. Buteau; e il *Cieco e il paralitico* di Grégeois.

E tutta questa grazia di Dio in cinque soli spettacoli d'abbonamento.

Per quel che riguarda la parte fatta, nel programma, agli scrittori drammatici italiani, lascio giudicare a chi mi legge se la scelta possa dirsi felice. Tra il Machiavelli e il Bibbiena; il Praga e il Rovetta c'è, o m'inganno, tutta una schiera non ingloriosa di scrittori drammatici, a cominciare da Carlo Goldoni per finire a Giuseppe Giacosa!

E l'*Alleluja* del Praga — che Ermete Novelli fece già, con la so-

vrana arte sua, conoscere e applaudire sulla scena della *Renaissance* — è, forse, il miglior lavoro drammatico dell'autore delle . . . *Vergini* e della *Moglie ideale*?

Dunque, per essere sinceri, nemmeno questa volta, i Francesi impareranno a conoscere il teatro italiano, vuoi antico, vuoi moderno, vuoi contemporaneo.

*

Su quali basi finanziarie, poi, si fonda la impresa del *Teatro dei latini?* E quale utile, anche se passeggero, gli autori possono ritrarne?

Nessuno!

" Notre entreprise „ — dicono i promotori — n'est aucunement une affaire d'argent. „ Loro solo scopo si è quello di determinare una nuova forma d'arte drammatica. " A qui nourrit cette ambition, les questions d'argent sont assez indifférentes . . . Pourvu qu'on évite la faillite! „

E qui — proprio qui — vi aspetto, miei baldi Moschettieri! Del rimanente, per quel che risguarda gli autori italiani, essi, da' patrj Capicomici, già da lungo tempo sono stati adescati a . . . rinunziare a' provventi delle lor commedie, e a nutrirsi solo di cipolle e di carote, che fioriscono abbondevolmente sotto la sferza del bel Cielo italico-latino!

*

La inaugurazione de' " *Latins* „, ebbe luogo — senza alcuna solennità — nella vasta e fredda sala del " Nouveau Théâtre „ la sera del 14 gennaio di quest'anno.

Gli esecutori della commedia del Praga — tradotta in lingua francese dal Lécuyer — erano i signori Bour, Boejat, Duval, Gaudrille, Marc Gérard, Freddy, Geo, Charly; e le signore Lola Noyr, de Wills.

Alleluja s'ebbe il plauso de' non molti spettatori presenti; ma i critici stimarono meglio di far il silenzio attorno alla commedia italiana. E, di vero, tranne il *Figaro* e il *Journal*, nessun altro giornale parigino tenne parola del " primo spettacolo de' *Latins* „. G. Larroumet del *Temps* — il successore di Francesco Sarcey — promette di parlarne a miglior occasione.

Tanto *Interim* del *Figaro*, quanto Catulle Mendès del *Journal*, pur riconoscendo che si tratta di una commedia abilmente costruita, che ha qualche scena vigorosa e commovente, si augurano che il novis-

simo Teatro dia le proprie cure a opere più alte di pensiero; e faccia conoscere de' lavori più originali, in cui vibri un sentimento umano universale.

La esecuzione — ove se ne eccettui il Bour, prestato dal teatro *Antoine*, e che incarnava il protagonista — fu delle più mediocri, e quale era da aspettarsi da attori raccogliticci, nutriti solo di buone intenzioni... Ma di buone intenzioni è lastricato, ch' io sappia, anche l'inferno.

*

Tale il *bilancio* fedele e coscienzioso della prima recita del Teatro de' *Latins* a Parigi.

Camillo Antona-Traversi

QUEL NON SO CHE...

ATTO PRIMO

SCENA V.

Antonina e Cesare

ANTON. — (*si avvicina a Cesare e a bruciapelo gli domanda:*) Lo trova freddo, lei?

CESARE. — Chi?

ANTON. — Mio marito.

CESARE. — Sa, non sono giudice competente in materia.

ANTON. — Ed io si, molto freddo, orrendamente freddo. (*con dispetto*) E dire che non desidero attorno a me che gente piena di calore! Specialmente mio marito. Non è naturale? Eh? E invece? Innamorarmi di una persona grave, solenne, d' un... onorevole . Bell' affare ho fatto! Sempre la politica in bocca, sempre il Parlamento! Mai, mai uno di quei vezzeggiativi che.. so ben io.. darebbero tanto piacere a sentirseli dire! Che! Mai, mai. Può star sicuro, caro barone, che io non consiglierò mai una mia amica a scegliersi un deputato per marito.

CESARE. — Scusi, sa, contessa, ma con Procolo siamo amici fino da ragazzi e non saprei dove trovare un uomo più amabile di lui, anzi dirò di più, un marito più innamorato di lui!

ANTON. — Ah! Sono così i mariti innamorati? Allora! Confesso però che farò fatica ad abituarmi.

CESARE. — (*ridendo*) Mi perdoni, ma lei ha delle strane pretese.

ANTON. — Strane? Semplicissime. Io vorrei mio marito con me come sono io per lui. Poichè si deve vivere la vita insieme, viverla il meglio possibile. Non vede che compostezza? Agghiaccia quell' uomo!

CESARE. — Ma se è pieno di gentilezze!..

ANTON. — Troppe, anche troppe! Ed io vorrei invece litigare, come fanno tanti altri mariti e mogli, buttare magari qualche piatto per aria e finire per buttarci le braccia al collo!

CESARE. — Oh! bella, bella! E lei crede che di questa freddezza la colpa sia proprio di suo marito, o per dir meglio dei mariti, perchè Procolo non è certo un'eccezione! Ma, santo cielo! I mariti amano così le proprie mogli, perchè le mogli non sanno che farsi amare così.

ANTON. — Noi?

CESARE. — Sicuro. Sono le mogli fredde, non i mariti. Sono le mogli che non.. sanno fare. Poverine! Non ne hanno mica colpa, sa. Passano dalla mamma al marito senza.. come dire? senza gli studi necessari.

ANTON. — Che cosa avremmo dovuto studiare?

CESARE. — Semplicemente l'uomo.

ANTON. — Materia difficile. Deve riuscire più facile all'uomo studiare la donna.

CESARE. — E infatti guarda come la studia.. anche prima di sposarla. Egli fa tutto il suo bravo corso regolare alla scuola dell'amore dando poi gli esami di laurea e di libera pratica.

ANTON. — Ma non so se voi avreste piacere che le ragazze, quando si maritano, passassero a quell'esame a pieni voti.. con lode!

CESARE. — Oddio!... Secondo il punto di vista.

ANTON. — Del resto lei ha pienamente ragione. Gli uomini corrono molto più volentieri presso le donne... laureate in materia d'amore che a noi povere scolarette ignoranti.

CESARE. — Mah!

ANTON. — Gli esempi non mancano. Quella signora Sara, per dirne una, chi sa quanti ne avrà attaccati alla gonnella, mogi, mogi, umili, umili che spenderanno e si rovineranno per lei. Si vede che possiederà delle attrattive che non appajono agli occhi dei profani. Di faccia, eh, di figura non è poi una Venere.. Le pare? Eppure anche lei avrà dati degli splendidi esami.

CESARE. — Perdoni se rido.. con tutto il rispetto. Mi divertono queste sue riflessioni.

ANTON. — Eh! Mi pare che siano la logica conseguenza di quanto ha detto lei. Lei ha posato la questione; io ho trovato l'esempio. E adesso la morale. Quale? Che una donna come Sara, in amore, vale molto più di una donna onesta.

CESARE. — Ecco l'esagerazione. Io ho detto che la donna per farsi amare deve mostrare di sapere amare.

ANTON. — (*con semplicità*) Me lo insegna il metodo?

CESARE. — Come fosse la cosa più semplice di questo mondo!

ANTON. — È vero. E tante volte, quando vedo andar via mio marito così tranquillo, così calmo, senza scatti, vorrei trattenerlo. Ma come? Mi trovo impacciata, non so trovare una parola. Così poi allorchè se ne è andato provo una rabbia. Che rabbia! Piangerei perfino! E invece metterei una mano sul fuoco che quella signora là.. senza cognome, trattiene il suo amante vicino a sè quanto vuole lei e come vuole lei! Mi dica, caro barone, per imparare bene questi metodi ignoti alle donne oneste, per questa famosa scuola non vi sono libri di testo?

CESARE. — In edizioni purgate, non credo.

Alfredo Testoni

Interpretazioni svisate

Ho notato più volte, e l'avranno certo notato, con me, quanti seguono con amore le interpretazioni dei personaggi più noti del *repertorio* da parte dei nostri attori, delle nostre attrici, che spesso, per amore dell'immediato effetto sul pubblico — effetto di commozione, o d'impressione o di ilarità, a seconda dei casi — si sacrificano le leggi della verosimiglianza, della ragione etica e storica, talora perfino del più elementare senso comune. Aggiungetevi la smania di copiare i modelli, che invade moltissimi fra gli artisti d'ambo i sessi della nostra scena di prosa, tenete conto ancora che l'attore che copia ci mette sempre qualche cosa vicino, esagerando i difetti del modello e togliendone — neanche a farlo apposta — qualche cosa di buono per modo che un attore che *copia* è quasi sempre un attore che *strafà*, e dovrete convenire con me che qualche volta le interpretazioni di certe persone che si movono sulla scena finiscono col giungere alla nostra percezione di spettatori, attraverso tali camuffature, che, per vero, ben poco o punto conservano quello ch'era il pensiero originale dell'autore.

Si crea così, e si trasmette nella tradizione, una sequela di interpretazioni erronee, che sono una vera irreverenza per la serietà dell'arte scenica.

E il doloroso si è che da questa curiosa malattia infettiva talvolta non riescono ad immunizzarsi neanche gli attori più rispettabili e rispettati.

Altre volte poi accade anche l'opposto: che cioè per non voler seguire la *giusta* interpretazione tramandata dai più gloriosi modelli, cioè per voler singolarizzarsi e fare dell' originalità, alcuni attori vadano completamente fuori di carreggiata.

Ricordo aver veduto, alcuni anni fa, un attore, pur molto intelligente e studioso, foggiare un *Jago* di nuovo modello, che non aveva più la

perfidia vendicativa del famoso alfiere di Otello, ma che, nell'andatura saltellante e nelle inflessioni scherzose, si era mutato in un elegante zerbinotto.

E, per restare nell'*Otello*, rilevo subito che molte compagnie affidano la parte di *Emilia* alla attrice-madre. Ma perchè mai? Se buona parte dell'odio di *Jago* per *Otello* deriva da antica gelosia, per il sospetto che il moro avesse cacciato nella sua proprietà, come si può immaginare una *madame Jago* dai capelli grigi e dalla pelle grinzosa?

Dallo Shakespeare saltando a Carlo Goldoni, permettetemi di accennare che quasi tutte le volte che si rappresentano sulle nostre scene le commedie di quel Grande, alcuni fra gli attori si credono in obbligo di calpestare ogni senso della misura, portando sulla scena esuberanze ed esagerazioni di gusto assai discutibile. Guardate quella splendida fra le splendide gemme del serto goldoniano che è *Le baruffe chiozzotte*.

Ognuno sa che siccome il Goldoni ritrasse quelle macchiette dal vero, durante il suo soggiorno a Chioggia, ove teneva l'ufficio di Vice-Cancelliere criminale, il *coadiutore*, amante del bel sesso e facile a lasciarsi intenerire dalle carezze, non è, molto probabilmente, che un auto-ritratto dell'autore. Esso dunque dev' essere bensì una figura comica, ma non una caricatura grottesca. Eppure la tradizione ha fatto di quella parte addirittura un ludibrio.

E per dimostrare come anche a' più grandi possa avvenire di errare in questo campo, dirò che perfino la *Mirandolina* della Duse non mi sembra abbastanza goldoniana, almeno come la udii qualche anno fa, perchè potrebbe darsi che ora l'illustre artista ne avesse alquanto modificata l'interpretazione. Poco settecentista, poco *rococò*, e, pur nella grazia del motteggio, troppo nervosamente moderna. Nella *Locandiera* stessa, perfino il Novelli, che pure ha per il Goldoni una venerazione sovrana, fa qualche concessione all'*effetto*, quando recita il *marchese di Forlimpopoli*, mettendoci degli *a soggetto* e dei piccoli *bons mots* che l'autore non scrisse.

Anche il *marchese Colombi* di Paolo Ferrari va soggetto qualche volta ad amplificazioni di ridicolo. Ed è un errore di *tradizione* quello di affidarlo al *caratterista* quando l'attore che sostiene questo *ruolo* sia troppo vecchio. Il *marchese Colombi* è, nell'originale, un uomo sui trent'anni. In origine la parte era stata scritta per il Privato; il Pieri però, ch' era il capocomico, innamoratosi della parte, la avocò a sè e da allora... rimase ai caratteristi in tutte le compagnie.

Un esempio non dissimile lo si ebbe recentissimamente nella notissima e bella commedia del Giacosa *Come le foglie*. La parte di *Massimo* era destinata all' Andò. Ma, ammalatosi il povero Pilotto, che

doveva sostenere quella di *Giovanni Rosari*, l'Andò *ripiegò* questo, e il Talli assunse il *Massimo*.

E, per questo, *Massimo*, ora, minaccia di divenire un *brillante*, ed io vidi, recentemente, in qualche compagnia, *Massimo*, quell'uomo così equilibrato e così ricco di onestà e di morale, cavare effetti di ilarità che il Giacosa probabilmente non si era mai sognato di fargli conseguire.

Un errore *radicato* assolutamente nella tradizione scenica è costituito dall'età di *madame Duvernoix* nella *Signora dalle camelie*. Nell'omonimo romanzo del Dumas, dal quale, come tutti sanno, fu poi tratto il dramma, è detto che la *signora Duvernoix* era una donna ancor giovane e piacente. E in molte compagnie la fanno rugosa, baffuta, ciabattona e ridicola. Ma è poi proprio tanto necessario di alterare il pensiero dell'autore per fare un tipo comico di più?

Anche quel povero *Ademaro* del *Divorçons* è trattato maluccio, di solito, da alcuni nostri *brillanti*. Se *Cipriana* se ne innamora — e nel prim'atto, pure, ne è innamorata, — egli può essere bensì un fatuo, un vanesio, un bellimbusto, e deve conservare " quel profumo di imbecillità che piace tanto alle donne „ di cui accenna *De Prunelles*; ma nel gesto, nella *mise*, nella correttezza della persona, nelle inflessioni di voce, egli dev'essere e conservarsi sempre un giovanotto *irreprochable*. E quando va fuori con la pioggia, senza ombrello, e non trova una vettura, deve avere per lo meno il soprabito; mentre ho veduto alcuni attori farne senza, soltanto per poter cavare l'effetto... *farsaceo* d'un uomo con la marsina tutta inzuppata!

Tanti altri esempi potrei citare, oltre a questi, che primi sonmi venuti alla mente, di errori, — o sporadici o inveterati — di *truccature* di vestiti, di parrucche, di interpretazioni, che alterano completamente la vera fisonomia di alcuni personaggi della scena. Potrei citare dei *Baroni Prefont* nei *Fourchambaults* mutati in caricature plebee; degli *Scarpia* semi-decrepiti; dei *Morti da Feltre* col *birignao*; dei *de Prunelles* lugubri; dei *Conti Ercoli* rifacenti Zacconi negli *Spettri;* dei *Duval padre* in costume-fantasia. Linee generali e sfumature, se mal comprese o trascurate, servono egualmente a deturpare una fisonomia di personaggio od a svisare un pensiero di autore. Ecco perchè a tutti gli attori italiani, a' più illustri come a' più modesti, io vorrei fosse raccomandato sempre, e dai direttori e dai colleghi della critica, di tener sempre l'occhio attento a questo punto: " Del personaggio che io interpreto (a parte la preoccupazione del *tale faceva così*) che cosa volle fare l'autore? „

Trieste, Gennaio 1902.

Giulio Piazza

Un'artista d'altri tempi

MARIANNA BRIGHENTI

È morta da poco meno di un ventennio, ma da ben maggior tempo ella era scomparsa dalla scena del mondo e tutta la sua esistenza, trascorsa fra alternative or dolorose or liete, ebbe fine oscuramente, come, è d'uopo confessarlo, finisce la maggior parte di chi consacra la vita al teatro.

Marianna Brighenti era nata nella provincia di Modena in sul principio del secolo testè tramontato. Il padre suo, noto per le relazioni strette con i più illustri uomini del suo tempo, fra cui il Foscolo, il Giordani, il Leopardi, era assai versato nella musica tanto da lasciarci un elogio di Matteo Babbini, diletto tenore, che fu suo maestro di canto, e un discorso sulla musica rossiniana e sul suo autore: fu socio ordinario della classe dei cantanti ed uno dei tre consultori dell' Accademia Filarmonica Bolognese.

Marianna dapprima tentò di dedicarsi all' incisione, ma non potè proseguire perchè ne scapitava la salute, e così, quando più tardi la sua famiglia si trovò in Bologna in strette condizioni economiche, ella colla sorella Anna, sotto la guida del padre, si diede allo studio del canto. Marianna bene approfittò delle lezioni paterne e in breve divenne provetta in quest' arte. Giovanissima e bella, dotata di una buona voce, essa in breve si conquistò le generali simpatie e così nel 1829 Marianna esordiva nel teatro privato di Bologna di Emilio Loupe con la *Semiramide* del Rossini, e nel novembre di quello stesso anno si presentava in pubblico nel teatro di corte a Modena nella *Zaira*, poesia di Felice Romani; opera già stata messa in musica da Vincenzo Bellini che ora il maestro Alessandro Gandini nuovamente musicava. I giornali del tempo ebbero parole di incoraggiamento e di ammirazione per la Brighenti e il maestro ebbe per lei parole di lode.

Nel 1830, e precisamente nel mese di Luglio, fu a Siena per soste-

nervi nell' I. R. Teatro dei Rinnovati le parti di *Giulietta* nell'opera *Giulietta e Romeo*, e di *Gilda* nell' opera gli *Arabi*, ottenendo un trionfo. Un tale a noi incognito, firmandosi A. C. per la serata di onore di Marianna stampò un sonetto in cui la dice vincitrice di Euterpe stessa. A stampa quella sera venne anche pubblicato il suo ritratto.

Fu intorno a questo tempo che passarono delle trattative di nozze fra Marianna e un certo avvocato Mori, ma a noi non è nota la ragione per la quale il matrimonio non si conchiuse.

A Bologna strinse relazione colla celebre Malibran, e conobbe il famoso Rubini: nel 1831 venne eletta Accademica dell' Accademia Filarmonica di Bologna.

A Piacenza nel carnevale del 1830 sostenne la parte di *Giulia* nella *Vestale*, e a Ferrara, forse nella stagione di Carnevale, destò ammirazione ed entusiasmo sostenendo la parte di *Rosina* nel *Barbiere di Siviglia* e quella di *Giulietta* nella *Giulietta e Romeo* del Vaccai. Dopo un breve soggiorno a Bologna nell' Aprile del 1831 la troviamo a Ferrara, a sostenere la parte di *Desdemona* nell' *Otello* del Rossini insieme con il celebre tenore Bonoldi, e a Ravenna ripetè la *Zaira* del Gandini con la quale avea esordito dal 1829 a Modena. Per sua serata d' onore cantò la cavatina della *Niobe* e con gli applausi si ebbe pure un sonetto.

Nell' agosto di quell' anno a Fermo, nella parte di *Imogene* nel *Pirata* del Bellini, seppe farsi ammirare per la perfetta intelligenza dell' arte e ancor qui ebbe applausi, ebbe un' epigrafe, ebbe un sonetto. Nel 1831 in Ancona cantò di nuovo nel *Pirata* e pure in quest' opera cantò ad Ascoli nell' autunno. Qui fu turbata dalla freddezza del pubblico, che pure si accese per lei quando cantò la cavatina della *Niobe*. Fu qualche tempo ammalata a Roma e tornò a Bologna, e ristabilitasi, nel 1832 cantava a Cremona i *Normanni a Parigi*, nel '33 in Aprile nell'occasione dell' apertura del teatro Petrarca in Arezzo cantava nell' *Anna Bolena* e come ci narra un giornale teatrale di quel tempo, le furono fatte feste entusiastiche: nella sua serata d' onore cantò nuovamente la cavatina della *Niobe* e ne riportò un meritato trionfo. Sempre in quest'anno cantò a Pisa nella *Straniera* e ne *La Gioventù di Enrico V* del Pacini, dove però non piacque. A Livorno cantò nell' *Anna Bolena*, nella *Norma* e ne' *Capuleti*, e al teatro Alfieri di Firenze nell' *Anna Bolena*. Nella *Norma* cantata a Novara nel novembre dell' anno seguente 1834, ebbe un grande successo e di poi fu a Reggio, e nel maggio e giugno del 1835 a Ravenna e nell' ottobre a Ge-

nova. In questa occasione il poeta Dionigi Strocchi scriveva al padre dell' artista, avvocato Pietro Brighenti il seguente biglietto inedito:

Sig. Avv. mio Preg. Signore

Io non posso rallegrarmi abbastanza con parole dei felici successi della egregia sua Marianna. Auguro che tali quali sono stati in Ravenna siano in Genova e ovunque. E qui con sentimenti di stima e di osservanza sono

Suo Avv. e antico collega
DIONIGI STROCCHI

Di casa ov'era, 8 Luglio 1835.

Lo Strocchi si rallegrava per i successi ottenuti dalla Brighenti nella *Semiramide* e nei *Normanni a Parigi*, cantati a Ravenna, e per l'*Elisa e Claudio* del Mercadante e *La Nina pazza per amore* del Coppola cantate a Genova al « Carlo Felice ».

In questo stesso anno al teatro di Vicenza cantava ancora nella *Nina*, in *Chiara di Rosenberg* e nella *Norma* sempre con ottimo successo.

L' anno dopo sempre accompagnata dal padre e dalla sorella Anna si condusse nel Portogallo per cantarvi al Teatro di Lisbona. Cantò nell' *Otello* ; di poi cantò in Oporto ; più tardi la *Straniera* e *La donna del Lago* a Madrid.

Andato in fumo il progetto di recarsi in America, nel giugno del 1838 Marianna Brighenti tornava in Italia dove rivedeva la madre, quindi nel mese di settembre cantava al Teatro del Condominio di Pavia sostenendo la parte di Beatrice nella *Beatrice di Tenda* del Bellini, nell'occasione della visita a codesta città fatta da Ferdinando I. Cantò di nuovo a Vicenza, ma sentendosi stanca di quella vita randagia si ritrasse in una villa poco lungi da Modena, a Campiglio sulle sponde del Panaro. Ancora una volta si presentò sulle scene, ma in privato in un' Accademia di Modena nel dicembre del 1839. E così la sua carriera artistica che aveva cominciata esordiente in un teatro privato di Modena nel 1827, si chiudeva dodici anni dopo su un teatro privato di Modena. Più tardi seguì la famiglia a Forlì , dove ebbe la sventura di perdere la madre e tre anni dopo, perdeva anche il padre suo che era stato da Pio IX nominato giudice supplente a Forlì.

Fu una misera vita quella che dovette trascinare allora Marianna Brighenti. Fu dapprima istitutrice in casa del conte Pepoli a Bologna. Pensò colla sorella Anna di aprire a Bologna un istituto femminile , ma non ve ne ottenne buoni risultati. Le due sorelle

trascinarono così una miseranda vecchiaia e Anna morì l'11 aprile del 1881, e Marianna moriva due anni dopo il 31 gennaio 1883 a 75 anni circa, spegnendosi con lei una vita dedicata all'arte, spegnendosi oscuramente dopo tanta bellezza, dopo tanti trionfi, dopo tante lodi.

Marianna Brighenti fu accademica filarmonica di Bologna, di Bergamo e Madrid; ebbe fra i suoi ammiratori Agostino Cagnoli di Reggio, Antonio Peretti, Pietro Giordani, Dionigi Strocchi ed altri. Ma sopratutti ebbe un caldo ammiratore negli anni della sua giovinezza in un giovane poeta e filosofo che lasciò gran nome di sè: Giacomo Leopardi.

È noto come avvenisse la relazione fra il Leopardi e la famiglia dell'avv. Brighenti: noi non ci indugeremo, e anche qui brevemente, che sui rapporti fra il poeta e Marianna. È anche noto come il Leopardi lasciando per una seconda volta il suo borgo selvaggio nel 1825 volgesse alla volta di Milano, piena la mente di avidi sogni di gloria, col cuore esultante dalle sorprese che a lui poteva porgere l'avvenire. Tutto ciò è risaputo da ognuno che conosce la storia letteraria della prima metà del sec. XIX. A Bologna il Leopardi contrasse più amicizie in una settimana che a Roma in cinque mesi, e particolarmente strinse amichevole e tenera amicizia colla famiglia dall'avv. Pietro Brighenti, il cui ricordo doveva restar lieto a lui per tutta la vita. A Milano si fermò poco tempo; d'un tratto l'abbandonò per tornarsene a Bologna e poi di qui nuovamente nell'antico palazzo paterno a Recanati.

Questo secondo soggiorno in Bologna fece stringere vieppiù saldamente le relazioni fra il Leopardi e la famiglia Brighenti, dove era accolto « senza diplomazie », per usar una sua frase, e dove grandi carezze gli venivan prodigate. Avea così agio di conversare colle figlie dell'avv. Brighenti e in particolare con Marianna, che era un'anima sentimentale di donna, un po' *rêveuse*, con un'aria perenne di tristezza, che meglio poteva incontrare col carattere di Giacomo.

Il Leopardi un po' seccato dalle noiose lezioni al conte Papadopoli e all'incognito greco, trovava nella compagnia e nella conversazione di Marianna un dolce ristoro e un mite conforto. Il giorno di Natale del 1825 lo passò in casa Brighenti e a questa altri molti ne susseguirono ed egli s'indugiava volentieri nella conversazione.

Si narra che in una di quelle serate componesse estemporaneamente la sciarada: « *uccide il primiero—uccide il secondo—uccide l'intero* »: amore.

Marianna comprendeva d' essere la preferita in quelle conversazioni, e ben più che semplice amicizia era quella che per lei nutriva il recanatese. Quell' affetto ella conservò sempre, anche nei lontani anni della vecchiaia, ella va anche quindi annoverata fra le donne amate dal Leopardi. Fu Giacomo stesso che mise in corrispondenza la sorella Paolina con Marianna, sì che una fraterna relazione ne nacque fra le due donne.

Così il nome di Marianna Brighenti, se non è più raccomandato dall' arte, è tuttavia affidato alla stessa fama che gode il poeta di Recanati, e solo per questo esso ha potuto sfuggire al naufragio del silenzio.

Dalle pagine di cotesta rivista sia ancora una volta ricordato il nome di codesta virtuosa, ormai dimenticata, del secolo tramontato.

Pavia, dicembre 1901.

Guido Bustico

Una questione di critica

La questione non è nuova: è stata già lungamente dibattuta da critici e scrittori competentissimi: ma ancor nessuno l' ha risoluta in modo esauriente. Si tratta di questo: nel fare la critica di una nuova produzione, bisogna darne l' analisi dettagliata, oppure no?

È necessario raccontare al lettore tutto quanto è succeduto al teatro la sera innanzi, cioè seguire scena per scena il filo della commedia rappresentata, o è sufficiente il farne la critica e l' esprimere senz' altro le proprie impressioni?

La questione non è così semplice: l' uno e l' altro dei due sistemi ha i suoi vantaggi, ma — secondo il mio modo di vedere — il primo è il migliore.

In chi legge le critiche dei giornali bisogna anzitutto distinguere coloro che hanno assistito alla rappresentazione, e coloro che aspettano, per andare al teatro, di saper l' esito della nuova produzione.

Per i primi il legger l' analisi della produzione sentita è una fatica inutile, una ripetizione senza scopo: questo è vero: ma non è meno esatto, che per alcuni — o perchè distratti, o perchè la commedia o il dramma apparve loro oscuro — l' analisi del lavoro, fatta da una persona esperta e competente, giova a spiegarne meglio il significato, a lumeggiarne alcuni punti capitali nell' intreccio.

Per questa categoria di lettori il sistema di dare il giudizio sul lavoro man mano che l'intreccio vien narrato, mi sembra il migliore: un tal metodo di critica offre maggior varietà, maggior snellezza: certo che questo è anche il più difficile, richiedendo in chi scrive una massima chiarezza d'esposizione, una precisione e una sicurezza grandissime.

Per coloro che non hanno ancora assistito alla commedia, l'analisi — fatta brevemente, escludendo i particolari, gli episodii, tutto quanto non è indispensabile all'intelligenza dell'argomento — mi sembra più che utile, necessaria. Come potrà il lettore seguir l'articolista attraverso i giudizî critici su un'opera, che egli non conosce? Come potrà egli riconoscere più o meno verosimile quella situazione, che non gli fu esposta? Come trovar illogico quel personaggio, di cui non conosce neppur il nome, la fisonomia, di cui non sa la funzione nella commedia?

Affinchè il critico riesca — nei suoi giudizî — convincente, persuasivo, bisogna che il lettore, al quale ei si rivolge, si trovi allo stesso punto di vista, dal quale egli ha esaminato il lavoro: ed è il critico che deve situarlo in quel punto, rendendogli familiari tutti gli avvenimenti della produzione, facendogli fare, sin dal principio, conoscenza con tutti i principali personaggi, mettendogli in luce anche gli episodii secondarî, quando da questi scaturisca il significato del lavoro come e più che dai principali.

È per queste ragioni ch'io stimo utile, in ogni caso, che il critico esponga dapprima — sia pur brevemente — l'argomento del dramma, che dovrà giudicare.

Sarcey, in uno dei suoi mirabili *Feuilletons*, propone un sistema intermedio, che concilierebbe i due metodi.

Esiste — egli dice — in ogni opera drammatica un punto principale nell'azione, un momento essenziale allo svolgimento dell'opera: quello va raccontato al lettore, affinchè, con la conoscenza di quello solo, ei sia padrone dell'argomento, sia a giorno di tutta l'azione drammatica, come se avesse assistito alla rappresentazione.

Il difficile però è il saper trovar — in un'opera scenica — quel punto, intorno al quale tutta l'azione si svolge: e nella penetrazione necessaria a scoprirlo consiste tutta l'abilità del critico.

Naturalmente tutto quello che ho detto si riferisce alla critica straniera: sia francese, che tedesca, che inglese. In Italia pochissimi leggono le critiche drammatiche: perciò la questione è completamente oziosa. Da noi l'ufficio del critico è simile a quello del distributore di programmi o del cartellone annunziante lo spettacolo della giornata. Si

leggono le critiche come semplice notizia: per sapere se " si è riso o si è pianto, „ per vedere " come è andata, „ per regolarsi se comperare o no il biglietto per quello spettacolo.

In Italia le critiche drammatiche sono lette dagli autori, il giorno dopo una prima rappresentazione di un nuovo lavoro, e — qualche volta — dagli attori, che vi cercano il " soffietto „ alla loro abilità!

Il pubblico — la gran massa dei lettori — salta a piè pari la critica drammatica: e va a leggere l'articolo di fondo o il fattaccio di sangue.

È anche vero però che la critica in Italia — salvo qualche rara, onorevole eccezione — è affidata a persone assolutamente incompetenti: a degli eccellenti impiegati alle ferrovie, a degli scribacchini municipali, a degli incartapecoriti *ronds-de-cuir*: tutta buona gente, che dopo aver " emarginate delle pratiche „ dalle 9 alle 4, si fa critico d'arte dalle 8 di sera alla mezzanotte. Il giornalismo burocratico invade il nostro Teatro di prosa: dilaga la critica ferroviaria....

Cesare Levi

I GENERICI

Con questo barbaro nome, s' intitolano quegli attori della Scena di prosa che battono i ruoli minori e possono essere a quando a quando — nelle varie comedie di repertorio — l'araldo, il cameriere, il paggio, il principe o il duca di parata... e persino il protagonista del lavoro, quando il personaggio principale vive più nella tesi che sulla scena. Sono spesso dei poveri diavoli, quando non sono dei fannulloni che fanno la carriera drammatica, senza avere delle disposizioni speciali e neanche della buona volontà, che non s'interessano dell'Arte, più di quello che l' impiegato sventato d'una banca, s'interessi degli affari del suo principale, che vivono fiacchiti ed indolenti, senza capire la brutta figura che fanno al cospetto della Società che pensa e lavora!

È uno spettacolo triste, perchè tutte quelle giovani vitalità, smungono a poco a poco nell'abbandono continuato d' ogni volontà affermatrice, ogni stimolo al successo morale, ogni velleità di conquista nel campo del bello, e così le anime loro, da indolenti che sono, a poco a poco s' ingrinzano nel male e finiscono ammalate pel vizio, in qualche povero ospedaletto di provincia.

Io però, non voglio illustrare questa malerba che pullula spessa e dispettosa nelle aiuole fiorite, dove pur germogliano, baciati dai raggi dell' Arte, quei gambi forti e rigogliosi che sforzano l' esile fibbra a dar vita e colore al bocciolo nuovo che dovrà forse un giorno risplendere sicuro di sè, nell' ammirazione dei coscienti.

E sono questi pochi, che bisognerebbe procurare di non sviare dal sentiero buono, di aiutarli, incoraggiarli ogni giorno, ogni ora, con l'esempio, la lezione; spronarli a proseguire, a non stancarsi, a combattere, senza illuderli, ma senza lasciar loro il tempo di scoraggiarsi, agguerrendoli sempre più alla lotta contro l'indifferenza, che atrofizza inesorabilmente, ogni sentimento più gagliardo e nobile!

Sono degli esseri, spinti nell' Arte vasta e difficilissima di Talìa, perchè condotti dalla vocazione innata e dall' intuizione facile del senso rappresentativo che, se non hanno la fortuna di trovarsi subito subito in un ambiente amico, dove qualche buona persona, accortasi del nuovo genietto lo coltivi e lo educhi, se non hanno un amico generoso che, spontaneamente loro suggerisca la formula giusta che porta alla finzione verosimile, saranno per lunga sequela d'anni degli sbandati, trascurati dai colleghi più anziani, misconosciuti dai capocomici, quasi sempre troppo occupati delle loro aureole di grandezza e più ancora dalla critica autorevole, che non vuol capire nel generico che crea un tipo indovinato, l'artista di genio, che farà forse dell' arte con più impegno e coscienza dello stesso " direttore-proprietario ".

M' è toccato molte volte, e quante ancora me ne toccheranno, di vedere dei giovanissimi attori lavorare un personaggio di fianco, usando di tutte le risorse artistiche possibili, presentandolo finito in ogni mossa, in ogni battuta, imponendo all'attenzione leggera del pubblico la propria figurina che, altrimenti, sarebbe passata completamente inosservata.

Ebbene, credete voi che gli applausi del pubblico e la lode della critica, coronarono allora l' opera riuscita dell' attore coscienzioso? Ma che!!

Ci sarà, e forse, qualche isolato ammiratore, ma tutti gli altri, e profani e intelligenti, magnificando la maniera del prim' attore che li avrà intontiti con due discorsoni ad effetto, non si cureranno più che tanto di quel povero diavolo d' un generico che avrà digiunato, magari, per procurarsi un corsetto più bello, una maglia più ricca, che si sarà stancato chissà quanto a rifare una controscena più difficile, ad eseguire meglio un motto più forte, pur di presentar bene, nel suo tutto, il suo piccolo personaggio che avrà divertito per due ore, pubblico e critica, e che nessuno saprà ricordare con una bella parola!

Io non voglio accusare persona, ma lamentare questa ingolfante apatia, questo scettico abbandono, in cui incappano tutti quelli, che hanno da giudicare delle cose d' Arte — sieno essi semplici spettatori o critici in funzione — che non vogliono ammettere un' affermazione improvvisa, uno scatto vivo, donde sfugga felice la favilla artistica, che non vogliono accettare che il Verbo di chi già si è imposto al rispetto d' ogni opinione!

E questo è male: perchè l' Arte non ha età nè condizione nè un nome, e il riconoscerla ed apprezzarla sempre e in chiunque, più che convenienza, è un dovere di tutti!

Da Trieste

Aurelio Zúccoli

Il Paleoscenico

— · •·•·• · - -

" El garofalo rosso „ di A. Fogazzaro al " Manzoni „ e al " Filodrammatici „ di Milano

La *Contessa Marieta*, vecchia e cieca, divisa dal marito, è ricoverata in un Ospizio di nobili decaduti. Ella giace a letto, tormentata da grave affezione cardiaca, che, secondo le previsioni del medico, non può concederle che poche ore di vita. La vecchia e fedele cameriera, che premurosamente la serve, è avvezza già ai continui brontolamenti e rimbrotti della padrona e li accoglie imperturbabile, muta, paziente. Intanto il marito, introdotto furtivamente dal custode, sta spiando dalla porta il momento opportuno per potersi avvicinare al letto e pacificarsi all'ultim' ora con la moribonda. La qual moribonda ha una tal lingua rapida e sciolta che va e va come un mulino, e parla e parla e parla e non si stanca e non ismette mai. Essa grida ogni tanto contro una pianta di garofani rossi posta dinanzi alla sua porta da una ricoverata e de' quali sente l' odore acuto, irritante, e dice di odiarli per ciò che il garofano rosso fu il primo fiore, se mal non ricordo, offertole la prima volta dal marito ch' ella odia. E impreca contro il marito e sgrida la cameriera e inveisce contro la coltivatrice de' garofani e sparla del custode e lo accusa alla presenza del direttore, che è venuto a vederla, a chiedere e informarsi in quali condizioni di salute ella si trovi. Il direttore, seccato dalla parlantina della degente, pianamente se ne va ed ella non se ne avvede, e la sedia prossima al letto, ove stava il Direttore, viene pianamente occupata dal marito, ed ella non se ne avvede e seguita a parlare e sparlare, accusando il custode, credendo sempre il direttore presente ed udente. Infine il marito si alza, si rivela, le chiede perdono; ella lo scaccia, torce la testa, urla, soffoca, muore in un accesso di ira impotente. Il marito impassibile e gaio più che mai, si dà tosto a frugare intorno pe' cassetti degli armadi, ma, all'entrar del custode, della cameriera, si ricompone tosto ad atteggiamento di dolore e dà in ismanie di disperazione su la morta. Il custode vuole allontanarlo perchè il regolamento vieta la presenza di lui in quella camera. Ma l'astuto uomo insiste, piange, prega, dicendo di voler egli stesso vegliare il cadavere della donna diletta che gli era morta fra le braccia dopo essersi riconciliata con lui, tranquilla, serena. Usciti tutti, il triste commediante riassume la solita indifferenza di prima e ride e irride alla morta, su cui getta, scherno e spregio supremo,

un garofano rosso, spiccato dalla pianta vicina, contro cui pochi istanti prima ella aveva tanto gridato e imprecato.

Questo il bozzetto drammatico in un atto del Fogazzaro, che ho qui brevemente riassunto, e che si rappresentò in Milano al *Teatro Manzoni* nella mattinata del 9 Febbraio, e al *Filodrammatici* nella sera successiva.

Il Fogazzaro, l'illustre romanziere idealista, ha voluto con questo " Garofano rosso „ dare un tuffo in pieno verismo, scostandosi troppo dalle vie per cui egli è naturalmente chiamato dagli ideali suoi, forzando troppo il signorile suo temperamento artistico: ha voluto essere troppo crudamente e insolentemente vero: caricando così le tinte, ha fatto di un marito scapato, leggero, povero di sentimento, un cinico vilissimo, ributtante. E vedasi per poco: questo triste simulatore che si dispera in conspetto agli altri e, quand'è solo, scherza, fa dello spirito e de' gesti irriverenti sovra il cadavere della moglie, — me lo perdoni l'illustre scrittore, per cui ebbi sempre ed ho alta riverenza ed ammirazione, — è assai lontano dalla verità, poi che di fronte alla morte un certo senso riverenziale lo prova anche l'uomo moralmente più insensibile, anche il delinquente volgare. Questo carattere che, del resto, lo Zago incarnò con la sua solita vivace comicità, irrita, nausea, rivolta, ed è umanamente e artisticamente falso. Quello della vecchia malata, loquace, brontolona, maligna, è reso con felice evocazione d'arte e fu egregiamente interpretato dalla Borisi. Ma è pur naturale, è verosimile quell'odio costante, acre, invincibile della donna, prossima a morte, contro il marito, per quanto gravissimi demeriti e torti egli abbia verso di lei? Il bozzetto, si può dire, è in massima parte riempito dal lungo, troppo lungo, monologo della malata, — ciò che nuoce all'economia del lavoro, — e, suo peccato originale, difetta assolutamente di teatralità. Dall'arte possente e squisita del Fogazzaro potevamo attenderci, anche nel campo drammatico, qualcosa di più umano e più scenicamente fine e geniale.

Milano, 11 Febbraio.

Giovanni Vaccari

" Sul Gorner „ di Térésah al " Manzoni „ di Milano

Il pubblico milanese, fra il funambolesco convulso per la *Frustata* e gli sganasciamenti per una *Nelly Rozier* dello stesso *pochadiste* francese, ha dato il battesimo — e non certo con tutto il calore che ella meritava — a una nuova autrice: la signorina Teresa Corinna Ubertis, che con lo pseudonimo di *Térésah* era già nota ed apprezzata negli altri campi della letteratura nostrana, per certi suoi versi originali e per certe suggestive novelle passionali. *Sul Gorner* — brutto titolo, ma lavoro ricco di pregi e sopra tutto di pregi letterarii, perchè scritto in una lingua viva, efficace e senza alcuna speciosità — è più che una promessa, per il teatro italiano. Ben pochi — e in questo sono perfettamente d'accordo col Giacosa e con Giannino Antona-Traversi, i quali largamente animarono la bella e intelligente signorina durante le *prove* del suo dramma, e dopo la pubblica accoglienza, al

teatro *Manzoni* — ben pochi, dico, cominciarono, anche fra i nostri maggiori, così come ha tentato *Térésah*, e ben pochi furono così esperti nella sceneggiatura di un primo atto, così misurati negli effetti, così vivi nel contrasto delle passioni e così pieni di poesia. Peccato che il secondo atto non corrisponda alle promesse del primo: esso, nella preparazione scenica, mostra tutt'i fili dell'inesperienza, i quali, nella loro desolante evidenza, turbano ogni movimento, mettono in falsa luce ogni qualità di osservazione, impoveriscono ogni forza di dialogo! Ma ad assicurare che la *Térésah* abbia una spiccata tendenza al teatro, bastano, ripeto, i pregi del primo atto, che non è soltanto un atto di preparazione, e segnatamente la scena fra le due sorelle intorno alle quali s'impernia l'azione alquanto romantica del lavoro, e quella fra la protagonista e un giovane roso dalla gelosia per un amore non corrisposto da parte della sorella di lei. Il marito di questa sorella, Giovanni, in un'ascensione sul gigante alpino che dà titolo al dramma, cade in un precipizio; e la notizia giunge all'albergo proprio quando la moglie infedele del morto confida ad Anna, sua sorella maggiore, e per le insidie di Mario Martelli, l'amante geloso e cupo — una specie di Antony — la sua passione per un loro antico compagno d'infanzia. Senonchè, il Martelli, preso da un sospetto, interroga la guida che accompagnava Giovanni, e si convince che costui, forse perchè scoperse il tradimento della moglie, assai più giovane di lui, volontariamente s'era data la morte. Ed è lui, al secondo atto, che, perseguitando ancora l'amata con l'odio implacabile degli amanti sprezzati, cerca di turbare la gioia della nuova primavera di lei apprestantesi a legalizzare l'amore colpevole. Anna glielo impedisce, chiudendo nel proprio cuore, — che un tempo aveva tutto sacrificato alla creduta felicità di un altro cuore, perchè aveva amato Giovanni, — il doloroso segreto, e apprestandosi a vivere ancora delle gioie della sorella, senza altro amore e senza altre speranze. La parte migliore di questo dramma, l'ho accennato, non è la favola; ma il pubblico e parte della critica si son lasciati vincere da impressioni troppo superficiali e sommarie, e al battesimo è mancata la solennità cui avevano, mi pare, diritto l'ingegno dell'autrice valorosa e i meriti non comuni del lavoro. Gli sforzi e la buona volontà della Franchini, della Caimmi — un'ottima promessa — e il Capelli non valsero a far comprendere la ragione per cui *Sul Gorner* sia stato affidato a una compagnia così poco adatta, come la Leigheb-Tovagliari.

Milano, 12 febbraio.

Pasquale de Luca

" L'unica scusa „ Novella dialogata di Giannino Antona-Traversi al " Manzoni „ di Milano

Le mogli sono come i cervi: quando hanno messo le corna non si acchiappano più. I mariti invece sono come i fiumi: ingrossano, talvolta, fino a rompere gli argini, ma finiscono sempre per ritornare nel proprio letto!

È uno dei tanti *bons mots* di cui è ricca, fin troppo ricca, se pure una fresca, originale e sempre composta dovizia di spirito può costituire un difetto, la nuova scena di Giannino Antona-Traversi, brevissimo lavoro fra i più brevi ch' egli abbia scritto fino ad oggi in un' ora di buon umore, senza grandi pretese e, forse, senza grande fatica, direi quasi innanzi tutto per suo stesso divertimento.

Il lavoro è piuttosto piccante, ma è scritto così bene e condotto con un senso d'arte così aristocraticamente fine che dà novella prova di quella particolare valentia con la quale il simpatico autore è solito superare difficoltà di azione e, talvolta, anche di pura espressione formale, dinanzi alle quali sarebbe facile a chiunque altro uscir dai giusti limiti e cader nel volgare.

Nell' *Unica scusa* noi assistiamo appunto alla dimostrazione pratica di quella tal verità, certo un poco troppo generalizzata, espressa nella seconda parte dell' aforisma coniugale su riferito; al ritorno cioè tranquillo e naturale di un marito che, pur amando la propria moglie, giovane, bella, graziosa, ha compiuta una scappatella ben poco giustificabile e, messo alle strette con un interrogatorio incalzante, finisce per dover confessare il vero e il... non vero, dopo aver cercato invano un beneficio qualsiasi giustificativo in tutte le scuse possibili affine di render manifesta la mancanza di ogni elemento intenzionale da parte sua e di condurre il giudice implacabile ad una sentenza di non luogo a procedere per mancata reità. Ed ecco, alfine, fra tante, una buona scusa, l'*unica scusa* efficace.

Egli ha tradito la moglie; verissimo. Ma chi non avrebbe fatto altrettanto, trovandosi nei suoi panni? Il tradimento ebbe una causa irresistibile. Egli arrivò a Fiesole, nella villa di un amico, in una orribile giornata piovosa: trovò assente l'amico, ma trovò in sua vece la moglie che lo volle trattenere a pranzo. Così, più per errore che per altro, senza aver la benchè minima impressione della colpa, si trovò l' amica fra le braccia. Figurati, cara — egli dice, adesso — sono capitato in un salotto oscuro e vi ho trovato una donnina piacentissima: il tuo preciso ritratto, nei lineamenti, nella predilezione del profumo, nelle grazie affascinanti, perfino nel colore e nella forma della veste. Come potevo uscirne? In un solo modo logico e rispondente anche al mio legittimo amor proprio; peccando per amor di mia moglie, come se essa fosse realmente mia moglie! Ed ecco che, senza volerlo, ho procurato alla tua amica una grande ragione di più per invidiarti maggiormente!

Ma quest' *unica scusa* minaccia di acquistare una assai temibile efficacia contagiosa. La moglie si arma dell'arme stessa e, preannunciando l' arrivo imminente di un suo cugino, in un rapido esame comparativo delle sembianze del marito con quelle del cugino stesso, fa presentire l'eventualità di un identico errore. Ma, ahimè!, " le mogli sono come i cervi: quando hanno messo le corna non si acchiappano più. „ Questo ripensa il marito e si affretta a invocar la pace, senza indugio, per troncare il brutto scherzo, promettendo ogni più persuasiva dimostrazione di affetto inalterato. È il tocco dopo mezzanotte; tuttavia la pace non viene e non verrà presto, cer-

tamente. La moglie va a coricarsi sola, nella sua camera; al marito non resta che fare altrettanto. E, allora, ripensando alla fatica del . . . viaggio recente e alle temerarie promesse fatte alla moglie poco prima, fra la letizia e il corruccio, egli alza le spalle e riflette:

— Dopo tutto, chi sa che non sia meglio così!

Avevo già gustato ogni finezza di questa genialissima scena, scintillante di spirito e di composta audacia, udendola dalla viva voce dell'autore, alla vigilia della rappresentazione, in una di quelle serate intellettuali che la cortesia del collega De Luca offre ogni sabato nel suo salotto ai suoi più cari amici; e il più lieto pronostico aveva accompagnato la bella lettura. Al domani il pubblico magnifico delle grandi occasioni, raccolto al *Manzoni* per la mattinata della Stampa, decretava a Giannino Antona-Traversi uno di quei trionfi ai quali ormai egli è abituato, applaudendo anche Teresina Franchini, interprete efficace e sincera. Ma il bel successo questa volta era duplice per l'Antona-Traversi: il plauso andava all'autore e . . . all'attore. Egli, sempre cortese, aveva concesso il proprio concorso, recitando la sua scena con una spigliatezza ed uno spirito tutt'altro che da dilettante vicino ad un'attrice autentica. *Alea jacta est!*

Milano, 14 febbraio.

A. M. Sodini

" Quel non so che... " di Alfredo Testoni e " Collocata a riposo " di F. Malvano al " Sannazaro " di Napoli.

Da un pezzo Alfredo Testoni, tutto assorto nella musicalità della sua poesia petroniana e tutto intento nei casi del suo amabile popolo, che spesso ha mirabilmente riprodotto in commedie vernacole simpatiche ed applaudite, si era sottratto alla lotta estenuante, ma non infeconda, del teatro italiano nel quale ha pur militato e ancora qualche suo lavoro resiste al repertorio delle nostre compagnie.

Ora vi è ritornato e il pubblico napolitano gli ha dato un saluto largo, cordiale di ben tornato, che davvero il Testoni ambiva in cuor suo, e si comprende benissimo, ma non sperava, data la schiettezza e la festività della buona accoglienza. Nel nostro pubblico, costretto a un repertorio o psicopatico o sciattamente comico, quello che gli va propinando con ostinazione mulesca la compagnia di cui è capocomico e direttore il signor Francesco Pasta, si è destato come un senso di benessere, dovuto allo svolgersi semplice, arguto, simpatico, interessante delle scene comiche e vivaci di questo " Quel non so che... " e l'applauso ha finito per prorompere senza restrizione, senza misura, senza ostentazione. Piccolo significante avviso che, naturalmente, lascierà il tempo che trova, finchè le cose del teatro sono affidate a mani di speculatori senza coscienza e senza criteri. Così questa nuova commedia del carissimo artista, ha ottenuto un doppio successo, uno pel suo merito intrinseco, l'altro pel vivo desiderio ch'era nel

pubblico di ridere una volta senza costringere o la sua mente a sofisticare o la sua faccia a contorcersi.

La commedia del Testoni è di quelle che si ascoltano e non si narrano. Alla narrazione fanno sorridere; alla rappresentazione, quando son bene condotte, fanno ridere. Quando si è detto ch'essa è tutta nella ricerca che una giovane moglie fa per penetrare nel mistero di *quel non so che...* per il quale ai mariti piacciono più le amanti che le mogli, si è detto tutto; ma il lavor comico in esame se non è originale nella trovata informativa è originalissimo nello svolgimento della sua azione scenica, che è fresca, gaia, vera, simpatica. Al terzo atto, certi episodi ne alterano alquanto la scorrevolezza e un certo intrigo da *pochade* si sostituisce al manifestarsi fluido della sceneggiatura tipo italiano della metà del secolo XIX.

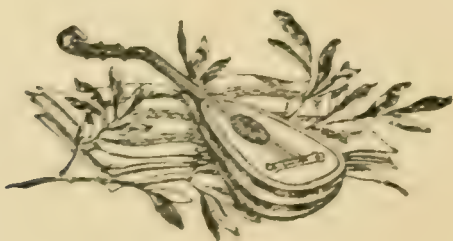
È un neo che nulla toglie al successo, ma che segna un difetto organico nel carattere comico di buona lega del lavoro.

Il quale, ripeto, ha avuto un successo completo, con tre rappresentazioni sempre applaudite, e con una esecuzione veramente pregevole, specialmente per opera di Virginia Reiter, attrice squisita di grazia nelle parti comiche, della Carloni-Talli, del Carini, simpaticissimo, della Nencioni, del Bracci e del Dondini.

⁂

Collocata a riposo è uno scherzo comico del dottor F. Malvano, senza pretese, non fatto per acquistar fama di commediografo all'autore, ma per divertir lui un po' prima che gli altri...

L'attore brillante Cesare Dondini lo scelse come la “ novità „ della sua recita d'onore, ma il pubblico non glie ne fu grato.

Gaspare di Martino

“ Bloc-notes „ parigino

Drammatica

La Francia artistica si è associata con entusiasmo agli onori che l'Italia tutta ha tributato alla grande, alla grandissima Adelaide Ristori.

Riassumere i giudizi della stampa parigina non sarebbe cosa difficile, poichè si tratta di un coro unisono di elogi, di un'ondata d'incenso che sale a circonfondere la gloriosa donna.

Il vecchio Legouvé che a lei deve tanta parte di fama e tanta parte della sua fortuna... accademica, ha scosso il torpore nonagenario ed in una intervista accordata ad un giornalista di Parigi ha detto :

“ La Ristori ! Je la vois encore ! Quand elle est arrivée à Paris, dans le plein épanouissement de sa beauté et de son talent, elle y était déjà précédée par sa réputation. Ampère, qui l' avait rencontrée et entendue jouer à Rome en avait parlé dans des articles enthousiastes. Nous étion prévenus et cependant rien ne saurait vous exprimer notre surprise et notre admiration. La Ristori avait alors, trente-quatre ans. Grande, d'une taille merveilleuse, d' une harmonie de lignes incomparable, les cheveux châtain clair, ce qui frappait d' abord en elle, c' étaient les yeux. Ah ! ces yeux ! Je n' en ai vu de pareils qu' à Talma et à la Malibran. Ils étaient baignés d' une lueur humide. Vous vous souvenez de l' expression de Virgile : *Natantia lumina somno*, des yeux nageant dans le sommeil. Ses yeux avaient “ une atmosphère „, je ne sais quel fluide d' où le regard jailli sait lumineux et voilé comme un rayon de soleil à travers un nuage. Mais dans le feu de la passion, quand ce nuage fondait brûlé par les flammes des prunelles, quelles etincelles , quels éclairs ! Sa voix avait une “ échelle „ inouïe : souple, cares ante, profonde, elle vous faisait passer un frisson de joie ou de terreur sur la nuque.

“ Je ne pourrais vous donner une idée de son jeu. La puissance et la richesse du geste de la Ristori tenaient du prodige Elle remplissait une scène à elle seule ; elle s' abandonnait aux sentiments les plus violents , sans chercher à en régler l' effet. Semblable en cela à la Maibran, qui a vécu si douloureusement tous ses rôles , elle était le contraire de Rachel. Chez Rachel, les mouvements êtaient ordonnés et, si j' ose dire, “ symétrisés „ Aucun geste, aucune attitude n' étaient laissés au hasard de l' inspiration à l' improvisation. Contraste frappant entre la nature et l' art „.

La *Revue*, ha consacrato alla rivale di Rachel un lungo studio aneddotico, e *Le Carnet* del Conte Fleury un bell' articolo firmato colle iniziali T. V. che nascondono il nome di un amico della Ristori, " *une respectueuse sympathie datant de près de quarante années, l' époque à laquelle il eut la fortune de rencontrer M.me Ristori sur les bords du Niemen, en Russie.* " Da ogni angolo di Francia, anzi da ogni angolo del mondo civile sono andati verso la celebre artista profumi di vecchi ed inalterabili ricordi, entusiasmi schietti di una ammirazione senza pari.

— Da un po' di tempo è invalso l'uso di mettere in scena dei romanzi. Talvolta se ne trae un qualche successo; esempio: *Il figlio di Coralia* ed il *Padrone delle Ferriere*. Spesso i " manipolatori " del romanzo fanno fiasco, poichè bisogna, come nel caso de' due lavori accennati, che l' opera non abbia preso che accidentalmente e provvisoriamente la forma del libro e bisogna che l' autore, concependolo, non abbia perduto di vista un sol momento la realizzazione teatrale.

Così avviene che *La Terre* di Zola, andata in scena all'*Antoine*, non è un lavoro teatrale nel vero senso teatrale, ma un'abile successione di quadri, abilmente tratti dal libro del grande romanziere. Il processo del naturalismo, la cura scrupolosa dell' osservazione giusta, la ricerca della verità nei minimi particolari, serviva al trionfo dell' idealismo zoliano. Nel lavoro di Saint-Arroman e Carlo Hugot, la parte migliore di quest' arte, di questa idealità artistica è assente, ed una serie di quadri sapientemente scelti e messi insieme non bastano a riempire la lacuna.

Ed Antoine, che del protagonista Fouan ha fatto una creazione toccante, non riuscirà, malgrado i suoi grandi meriti d' artista a salvare *La Terre* da una fine miseranda. Per fortuna rimane il libro, il poema meraviglioso, in cui Zola, canta la madre generosa e feconda, la terra!

— Invidioso degli allori materni, il figlio di Sarah Bernhardt ha dato al *Porte Saint-Martin* un drammaccio — *Nini l'Assommeur* — ed ha servito al pubblico fremente la bellezza di sei assassinî.

En voulez vous des assassinâts! — è il caso di esclamare. Ma dopo quest' esclamazione bisogna far punto, malgrado la benevolenza della critica, benevolenza che, a mio credere, è più tosto dovuta alla fama della madre.... che ai meriti del figlio.

— L' *Ambigu*, anch' esso, con la complicità di Saverio De Montepin, si ostina a metter sulle scene i soliti *cambrioleurs loustics*, il solito giudice criminale, i soliti ladri simpatici ecc.... ecc....

E il drammaccio si chiama *La Marchande de Fleurs*. Ma, anche stavolta, il Montepin non merita, nè applausi, nè fiori.

Pietro Mazzini

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Giornale d'Italia, a. II, n. 28, -- 28 gennaio 1902 - Roma.

Altre lettere inedite di Giuseppe Verdi : *d. o.* — Dall'epistolario di Giuseppe Verdi, un volume dal titolo *Re Lear e Ballo in Maschera*, pubblicato per cura di Alessandro Pascolato in Città di Castello, *d. o.* pubblica alcune lettere e dei brani che han per tema il libretto del *Re Lear*, l'opera vagheggiata da Verdi. Son dirette al Sommo ed in esse è descritto il piano del melodramma, mostrando la rapida e lucida intuizione ed ispirazione dell'opera. Il maestro raccomanda al librettista di esser breve e di evitare il cambiamento troppo spesso di scene, ed infine dice in breve quel che sono le sue idee sulla musica da teatro. Ci associamo all'invito che *d. o.* fa ai lettori di scorrere tutto l' epistolario che rivela un' altra, gran parte del pensiero del glorioso maestro.

Rassegna (La) Internazionale. Anno III. Vol. VIII. Fasc. IV.— 15 febbraio 1902 - Roma.

Rudolph Lothar, *Cronaca Tedesca:* Il poeta del legittimista *Arlecchino Re* in questa sua cronaca, parla dell'energia contrastante con gli ideali del suo tempo, dell' Imperatore Guglielmo II, che dice straordinaria, che fa credere non benefica all'arte, ma che si guarda bene dal combattere! Disserta sul senso artistico de' tedeschi esaurendo molti contatti dell' arte latina. Si addentra sulla maturità del naturalismo, sulla freschezza del simbolismo, sull'avvenire della tragicommedia, e via, per questa china, scende sino a ripetere ciò che in Italia una critica che già si ritiene passata di moda, ha detto, ripetuto e consacrato in varii canoni. Il Lothar, senza averne l' aria, si ostina a credere che l' arte di Hauptmann debba cedere le armi perchè i tempi hanno condannato il naturalismo nudo e crudo. In massima avrebbe ragione, ma bisognerebbe dimostrare che l' arte dell'autore dei *tessitori* sia di quelle che traggono la loro ragion d'essere da una precisa arida riproduzione della vita, dai cosidetti " documenti umani „. Noi invece, crediamo Hauptmann un animatore vigoroso di quei casi della vita che divengono oggetti della sua osservazione, e un coloritore geniale di essi : un artista magnifico del teatro, in una parola, la vera gloria tedesca dei giorni nostri ! Nella cronaca del Lothar è riservata anche una parte alla riproduzione del *Troilus e Cressida* di Shakespeare, che ha avuto

luogo al Burgtheater di Vienna, con felice risultato. La quale riproduzione dà motivo allo scrittore di ricordare quanto Victor Hugo ha scritto nella sua celebre prefazione al *Cromwel*, circa l'avvenire nell'arte mondiale del teatro della tragicommedia. Evidentemente ciò gli serve per farlo schierare comodamente tra coloro che credono la concezione shakespeariana in parola una tragicommedia e non una pura e vera tragedia umana.

Sera (La). Anno XI. N. 45. — 15 febbraio 1902 - Milano.

Giannino Antona-Traversi, *Serate artistico-Letterarie : Un insegnamento*: Il giudizio sulla Duse attribuito alla Ristori e la manìa demolitrice ond'è presa certa critica italiana per ogni nobile tentativo d'arte patria, hanno mosso il simpatico scrittore ad una degna protesta. Egli non é un ammiratore incondizionato dell'arte d'annunziana, ma ne rileva il pregio, e si schiera tra coloro che ne sostengono i diritti, circa la riproduzione teatrale Ciò che vince la sua ammirazione è la fede, l'abnegazione con cui Eleonora Duse persegue l'ideale d'annunziano con vero e proprio sacrificio di sè, e ricorda un brano della lettera che la grande attrice diresse al *Gaulois*, appunto per difendersi dai giudizi sfavorevoli, che su di lei avrebbe pronunziati Adelaide Ristori. È tal brano, che qui riproduciamo, il Traversi chiama un insegnamento:

“ Io sdegno di essere la virtuosa che fa pompa della sua abilità : sdegno di mettere il mio successo personale al disopra dell'opera, perchè l'interprete di un'opera d'arte non deve essere oggidì che un collaboratore fedele, attento; deve sforzarsi di trasmettere al pubblico la creazione del poeta senza deformarla. Hanno detto che nel mio nuovo repertorio io non ho creato nessun nuovo personaggio. Questo è il mio migliore elogio! „

E questo insegnamento, il quale è un canone d'arte, che la Duse non inventa, ma che, secondo noi fa bene a ripetere, a ricordare, il Traversi, vorrebbe che penetrasse nella mente di tutti gl'interpreti del teatro d'oggi, che la critica lo sostenesse, evitando di far credere a modeste attrici e a modesti attori di rappresentare sulle scene qualche cosa di più della stessa opera che interpretano; cosa che si verifica spesso, quasi sempre, e con quale bel risultato, è facile immaginare.

Voci del Peristilio

— Il 26 febbraio la Francia e il mondo dell'arte hanno festeggiato con alto sentimento e con fervido culto per gli apostoli del bello, il centenario della nascita di Victor Hugo. Siamo lieti di genufletterci innanzi alla maestà di tanto intelletto e di unire il nostro entusiasmo a quello di quanti proclamano l'immortalità del sommo lirico.

— La Pace alla *Comédie* durerà? Riferiamo al riguardo il colloquio testuale seguito tra il Ministro della Pubblica Istruzione di Francia e i capoccia della *casa di Molière.*

Il Ministro, infatti, ha pronunziato la parola decisiva, che tutti aspettavano.

A Mounet-Sully, a Leloir, a Silvain, a Coquelin-cadet, a Le Bargy, e a Raillet, che avevano sollecitato l'onore di una udienza, dopo d'aver ascoltato con la maggiore benevolenza, la loro requisitoria contro il Claretie, rispose, a un dipresso, in questi termini:

" Francamente, non capisco le vostre ire! I crediti della *Comédie* sono sempre stati oltrepassati. Nel 1878, ad esempio, sotto l'amministrazione Perrin, furono spesi 500,000 franchi più del convenuto, e nessuno pensò a mover foglia. Le spese autorizzate dal Claretie trovano, invece, piena ragione nell'aggrandimento del Teatro, ne' lavori eseguiti, nelle scene e nei costumi rifatti a nuovo. Quanto a *Patrie*, la *Comédie* doveva a sè stessa di allestirla siccome fece.

" È mio dovere, o signori, dichiararvi che non sono più disposto a tollerare che il pubblico sia annojato dalle eterne querimonie della *Comédie.*

" *A côté de l'intérêt des Sociétaires, il y a l'intérêt de l'Etat, que je prétends sauvegarder !*

" Avete torto di credervi i soli padroni della *Maison;* e mi pare d'avervelo provato controfirmando de' decreti da me tenuti per indispensabili.

" *Par des notes que vous avez portées aux journaux, vous avez menacé le Gouvernement de donner votre démission en bloc. Vous pourez la donner: nous l'accepterons. Tout le monde est nécessaire; mais personne n'est indispensable, messieurs! Et je vous affirme que la Comédie-Française ne serait pas obligée, par suite de votre absence, de fermer ses portes.*

Il colpo era rude, e andò dritto dritto al cuore e alla borsa de' novissimi Ugonotti.

" Che cosa dobbiamo fare ", chiese allora il Silvain?

" Non continuate, rispose il Ministro, ad accusar, in tutti i modi, e in tutti i toni, il Claretie. Egli è l'*amministrator generale:* è il Direttore della " Casa di Molière ", e gode la piena fiducia del Governo.

" *Cessez ces petites querelles que désapprouvent et le public et le Parlement. Vous êtes des comédiens! Eh bien, jouez-nous de bonnes pièces! Tout le monde vous en sera reconnaissant; et vous serez les premiers, à profiter du bien que vous ferez à la Comédie Française!* "

Così, e non altrimenti, parlò il signor Leygues. Le cronache narrano che i " Comediens „ , divenuti, a un tratto, come per incantesimo, mogi mogi, s' inchinarono dinanzi la risoluta volontà del Ministro. E, a quanto pare, la Pace, la benefica Pace, aleggia, da oggi, nella grande *Casa di Molière*.

— Al *Liceo* di Barcellona è stata rappresentata la tanto attesa trilogia del Pedrell, *I Pirenei*, con una messa in iscena inferiore all' importanza dell'opera, che dopo tanto tempo, inutilmente trascorso, ha dovuto rinunziare alla speranza di esser rappresentata al *Reale* di Madrid. Il Pedrell è un dotto e geniale musicista. Egli crede che la fonte della musica spagnuola, ligia come le più progredite alle forme moderne, sia nelle arie popolari delle ardenti regioni e nel sentimento religioso del suo paese. E la sua teoria di compositore è appunto basata sopra una ricca varietà di temi musicali propri della sua terra d'origine, rilevati da una tecnica segnante il grido ultimo della perfezione.

Il libretto dei *Pirenei* è scritto in catalano da Victor Balaguer ed è stato tradotto in italiano per la prima dell'opera in Catalogna.

La critica è concorde nel registrarne il successo. Il Predell è additato come un riformatore. Egli, col Giner, ha segnato, musicalmente, un anno felice per la Spagna, che cammina a gran passi verso la conquista del senso musicale eletto, squisito, cosciente!

— Ecco la tela della *Fille Sauvage* di François de Curel, recitata al *teatro Antoine* di Parigi, e che ha suscitato così nel pubblico che nella critica molti e svariati commenti.

All'Atto I.° siamo nel paese degli Amara, in pieno centro africano, e tra un popolo semi-barbaro.

Re Abelao di ritorno da una guerra vittoriosa, fece prigioniero un bianco, un francese, Paolo Moncel, esploratore e scienziato.

Mentre il sovrano, Kigirik, figlio di lui; Totilo, precettore del giovane Principe, e Paolo l'Europeo stanno, mollemente sdraiati sull'erba, dissertando e filosofando, un Boscajòlo irrompe all' improvviso, e avverte il Re che l' erba sulla quale siede nasconde un tranello. Il Re si scosta e tutti si fan attorno alla fossa. Il Boscajòlo aveva detto il vero. S'avventura egli nel buco, e, di tra la maraviglia dei presenti, anzichè trar da essa un orso, come si credeva, cava fuori una donna: una selvaggia!

Nuda da capo a piedi, si rotola per terra qual bestia feroce, e manda urli terribili! I costumi di lei son quelli delle genti primitive. È il vero anello di congiunzione fra l'uomo e il bruto. (Darwin).

Il principe Kigirik chiede al vecchio Boscajòlo di vendergliela...

Quattro giorni di poi, la fanciulla selvaggia (Atto II.°), ovvero la Regina de' boschi, siccome tutti la chiamano, continua a mostrarsi feroce. I favoriti del Re l'hanno in orrore; le concubine reali in abominazione.

Kigirik le sorride, ma invano. A un tratto, scoppia un urlo terribile: la fanciulla selvaggia, stanca di quattro giorni di celibato, *flirteggia* in un chiosco, con una scimmia! Kigirik dà di mano al fucile, uccide la scimmia, e, pieno di barbaro orrore, regala la bella selvaggia all' Esploratore, perchè pensi lui a incivilirla e la conduca con sè in Europa.

Trascorrono altri due anni. — (Atto III.°) — E noi ritroviamo la Regina de' boschi in un convento della città d'Orléans, dove Paolo l'ha condotta e affidata alle religiose cure di sua sorella monaca.

La educazione di lei ha già fatto molti progressi, e il misticismo, insieme con l'acqua battesimale, sta per invadere l'anima sua. Ma gl'istinti primitivi non han ancora perduto i lor diritti: tanto vero che alla vista del proprio benefattore, Maria (è questo il suo nuovo nome) si getta sopra di lui, presa da una matta e selvaggia volontà d' abbracciarlo! Paolo la respinge

brutalmente, e la misera si rotola per terra, invocando il sacramento, che nella Cappella vicina è esposto alla adorazione delle buone religiose.

Passa un altr'anno, ed eccoci all'Atto IV.º. Maria, assolutamente, è in progresso. Non solo si esprime in un francese perfetto, ma si guarda bene dal gettarsi sul primo uomo che incontra. Ospite a Parigi di Paolo Moncel, sta compiendo la propria educazione morale e intellettuale. Nel frattempo si annunzia una visita alquanto inaspettata.

Totilo, il vecchio precettore di Kigirik—asceso al trono, a cagione della morte del Re suo padre — è giunto a Parigi per espresso volere del suo Signore, il quale non ha dimenticato la Regina de' Boschi. Sogna di lei giorno e notte, e vuol farne la propria sposa.

Paolo approva, e indica a Maria quali saranno i suoi nuovi destini, e quali i suoi doveri di donna cristiana. Ma in nome della sua pupilla, pone alcune condizioni all'ambasciatore del figlio di Abelao: Maria diverrà la legittima sposa del Re: le concubine reali saran licenziate: il cristianesimo sarà dichiarato religione di Stato. — Totilo acconsente a mandare il messaggio al proprio sovrano.

Kigirik accetta le condizioni postegli. E Paolo esorta, con tutto il calore della persuasione ch'è in lui, Maria a ritornare nel paese degli Amara. Ma la giovanissima donna, che ama Paolo nel segreto del suo cuore, e che dal misticismo di poco prima, è passata, grado a grado, al razionalismo, non vuol sapere di compiere sì gran sacrificio. E lascia parlare il proprio cuore; e fa capire a Paolo che non ama, non potrà mai amare, il figlio del Re barbaro. Il colloquio ha luogo a Beyruth, in parco fiorito e verdeggiante, e mentre, da lontano, risona l'eco delle note del *Siegrfrid*.

Paolo, allora, le parla della grande missione che deve compiere: dell'opera gloriosa che la aspetta. Essa ristabilirà laggiù, tra quel popolo semibarbaro, il regno della giustizia, della Bontà, della Civiltà. Aprirà le vie a' commerci della Francia; convertirà que' Pagani alla religione di Cristo: diverrà una Regina, che lascerà il proprio nome alla storia.

Maria, sebbene a malincuore, le lagrime negli occhi, accetta.

Atto V.º — La Regina de' boschi ritorna al paese che la vide nascere. E sposa Kigirik. Ma è la moglie del Re solo di nome, non di fatto. Cuore, anima, pensiero volano sempre a Paolo rimasto in Francia.

Una sera mentre passeggiava nel bosco secolare presso la fossa degli orsi dalla quale fu tratta, un doloroso messaggio dall'occidente, perviene a lei. Paolo è morto, in un nuovo viaggio scientifico... La Regina de' boschi si raddirizza su tutta la bella persona, e sinistri bagliori di luce le splendono negli occhi. Essa ritorna la bestia selvaggia che fu in sul nascere. Morto Paolo — l'amato — a che sacrificarsi ancora: a che pro lottare? Un rosso furore l'agita e pervade. Un bisogno infinito di sangue s'impossessa di lei: a un Missionario francese, che passa, chiede il balsamo al proprio cocente dolore. Ahimè, l'uomo di Dio non può offrirle che una messa! E, per tutto compenso, il capo del Missionario cade..... per ordine della selvaggia Regina.

— Da Palermo ci scrive Cosenz: " Innanzi ad un pubblico imponente che gremiva il vasto *Massimo* si inaugurò sabato 22 la stagione di quaresima al nostro teatro lirico.

La ripresa dell'*Iris* con la direzione di Leopoldo Mugnone ci ha rilevato ancora meglio la musica originale e caratteristica di questa fortunata opera del Mascagni. Il Maestro Mugnone, concertatore de' migliori, si ebbe ovazioni immense, specie dopo l'inno al sole. La Karola canta con grazia ed ha voce dal timbro simpatico; si ebbe calorosi applausi e dovette bissare le canzoni della *piovra* e di *Ihor*. Ottimi il giovane tenore Zanetto, il basso Giulio Rossi e il baritono Ardito. Ricca la messa in iscena.

— La " Lettura „ di Milano pubblica il nuovo breve dramma di Antonio Fogazzaro intitolato *Il Ritratto mascherato* che è stato rappresentato con esito negativo al *Goldoni* di Venezia.

— Da Vienna ci scrive A. Gentille che al *Burgtheater* l'ultimo dramma di Sudermann, *Viva la vita* (*Es lebe das Leben*) ha trovato calorosa accoglienza in quel pubblico: la critica però è parca di lodi, provando l'impressione che il dramma, mentre desta una grande aspettativa, poi si chiude lasciando questa insoddisfatta.

— Sada Yacco, la nota attrice giapponese, insieme con altri trenta artisti del teatro imperiale di Tokio, fra cui suo marito Kawakami, intraprende una *tournée* in Italia.

— A Mosca sarà rappresentato un lavoro di Gorki intitolato *Borghesia*, con cui il noto scrittore russo tenta il teatro.

— Al *Dal Verme* di Milano, la nuova opera in un atto del maestro Cadore: *Il Natale*, trovò buone accoglienze dovute più alla simpatia di pubblico amico che al merito reale dell' opera. La critica milanese riconosce nel Cadore, ingegno e qualità per poter divenire, ma lo trova oggi su folta strada, cioè su quella nella quale si aggirano e si perdono molti fra i nostri giovani operisti lirici, i quali cercano il soggetto e sperano ottenerlo con le solite violinate e con tutte le imitazioni di perorazione orchestrali ed altro ben di Dio.

— A Montecarlo si è rappresentata con successo una nuova opera di Massenet, *Le Iongleur de nôtre Dame*. L'autore assistette alla rappresentazione.

— Pare che Mascagni dopo aver molto pensato abbia scelto definitivamente come argomento della sua nuova opera quello di *Maria Antonietta*. L' opera avrà un *prologo* che si svolgerà a Vienna, epoca la fanciullezza di Maria Antonietta, e sarà una successione di quadri brevi, e con intervalli fugaci fra un quadro e l' altro.

— Al *San Carlo* di Napoli andrà prossimamente in iscena la *Bohéme* di Leoncavallo, nuova per quelle Scene.

— A Genova con la recita di *Gioconda* del d'Annunzio data da Eleonora Duse è stato inaugurato un nuovo teatro che è intitolato al nome glorioso di Giuseppe Verdi.

— Con lieto successo è stata rappresentata al *Bellini* di Palermo dalla Compagnia De Sanctis la commedia *Nuovi tempi* di G. E. Nani.
Autore ed attori furono ripetute volte chiamati al proscenio e calorosamente applauditi.

— Il nostro illustre collaboratore Achille Melandri ci scrive per far osservare a Camillo Antona-Traversi che quant' egli scrive nel suo articolo " Il piccolo colpo di Stato „ alla Comédie francaise „ pubblicato nel fasc. 1 del 3° vol. di questa Rivista non è esatto.
Infatti egli dice che quel decreto fu l' opera di Napoleone, 1.° console. Anzi tutto, quando egli era primo console della Repubblica, il più gran commediante dei tempi moderni non si chiamava Napoleone, ma Bonaparte. Il famoso editto fu firmato da quell'egregio allievo del Talma, in mezzo alle rovine fumeggianti dell' antica capitale della Russia nell' anno 1812, e, allora, da otto anni, Napoleone era divenuto l'Imperatore.

— Verso la fine di Aprile sarà con tutta probabilità inaugurato a Milano il busto a Bellotti-Bon, affidato per l'esecuzione all'illustre scultore Bistolfi.

— A Berlino il 26 si è dato all'*Operhaus*, *L'Improvvisatore*, nuova opera in 3 atti del celebre pianista d'Albert. Il primo e terzo atto furono giudicati i migliori: il secondo parve prolisso. Abbondano delicate melodie.

Tina di Lorenzo

L' interprétation dramatique en France

LE PUBLIC ET LES ACTEURS

Les français, comme les autres peuples d'origine latine, sont fanatiques des spectacles où s'affirme, avec plus ou moins d'art, la puissance du lyrisme, verbe ou geste, sur l'émotion des foules. C' est ainsi que naguère à Béziers, ville cependant " bourgeoise ", mais du clair Midi, les arènes affectées aux jeux espagnols de la " corrida " s'emplirent pour la représentation de " Prométhée " d'une foule enthousiaste. Les méridionaux acclamèrent l'harmonieuse diction de M.lle Bady et les belles attitudes de de Max avec le même élan qui saluait auparavant de vivats sonores les exercices téméraires et gracieux d'un Guerrita ou d'un Fuentès.

Cependant, l'auteur, ou plus exactement les auteurs, de l'adaptation eschylienne n'etaient que pour bien peu dans le succès qui couronnait triomphalement la noble et courageuse tentative de théatre en plein air. Leur tempérament d'ecrivains trop " parisiens " n' était pas fait pour séduire une foule méridionale. Par contre, la fable du grand tragique y suppléait d' elle même. Mais il faut bien dire que, pour la masse des spectateurs de " Prométhée " l' interprétation, en première ligne, decida du triomphe.

En effet, pour un peuple qui par essence, goûte de préférence les joies tangibles, inconscient amoureux qu'il est de la forme, plus sensible à la magie des sons et des couleurs que prompt à la connaissance des nuances et des subtilités, la puissance émotive de l'interprète habile en son art, revêt un caractère fascinateur. Peut-être y avait-il plus d'équilibre, plus d'instinctive tendance à l'harmonie dans l'émotion d'une foule telle que la masse éduquée qui se pressait aux gradins du Dyonisios, mais pourrait-on affirmer que les grecs d'Athènes applaudissaient avec un égal enthousiasme, dans Sophocle sur la scène et l'interprète et l'auteur, et dans la personne d'Aristophane le satirique créateur et l'adroit comédien? Je n'oserais. Quant aux romains

nos ancêtres directs, ils se passionnaient pour les interprètes dramatiques jusqu'aux pires excès, dont les cabales du XVIII.ème siécle comme les exigeances actuelles du public parisien, ne peuvent nous donner qu'une très vague et incomplète idée. Cependant de nos jours, à Paris surtout où le théâtre est quotidiennement multiple et d'usage populaire, l'interprètation revêt une importance qui, pour n'être pas aussi exagérée, ne laisse pas que d'être encore disproportionnée. La province se montre moins exclusive. Cela se peut expliquer par moins de fréquence dans les représentations théâtrales et de ce fait, la grande portée que prend alors l'oeuvre dramatique elle-même. Ainsi, les parisiens ne dédaignent pas, et cela durant ces dernières années il nous fut trop souvent donné de le constater, les reprises de pièces surannées, trop superficielles pour n'avoir pas vieilli. En province on les supporte moins, hors du répertoire musical, mais à Paris, ces œuvres lointaines, qui, par le manque d' observation humaine et d' éternelle vérité fatiguent à la lecture, empruntent une vie nouvelle et un succés inespéré à une interprétation de choix. Certes, les foules, sans distinction de race ni de milieu, n'analysent point leurs émotions et se soucient médiocrement de la pensée créatrice qui les provoquèrent, mais plus spécialement les foules latines, enclines par nature, à l'élan spontané, irréfléchi, négligent les causes et s' hypnotisent sur les effets. Ainsi en France, mais davantage éncore à Paris, en matière d'art dramatique, la personnalité de l'auteur et la signification esthétique ou philosophique de la pièce se fondent dans l'esprit des spectateurs avec l'interprète qui sut adroitement faire vibrer l'incomparable table d' harmonie qu' est le public d'un théâtre. Pour celui-ci, seul l'interprète demeure véritablement en relief, et le bon comédien absorbe la part de prestige qui de droit devrait revenir à l'auteur. Interrogez par exemple un " vieux parisien „ qui, dénué d'une véritable éducation intellectuelle, appartient à la categorie nombreuse des amateurs de théâtre, cette classe qui emprunte à toutes les classes depuis le voyou du " paradis „ jusqu'au " snob „ du fauteuil boulevardier, en passant par l'employé de commerce, ce forçat parisien enchaîné du matin au soir à son ergastule. Rappelez-lui à cet amateur pour qui le théâtre est la synthèse des joies métropolitaines, rappelez-lui telle œuvre qu'il lui fut donné de voir représenter. Nul doute qu' il ne réponde le plus souvent, par un aveu de complet oubli. Mais ajoutez-y le nom du principal comédien, de l'actrice la plus en beauté qui interprétèrent ce même ouvrage dramatique, aussitôt se retablira dans les cellules de son cerveau le courant de mémoire interrompu. Pour peu que le souvenir réveille en lui quelque enthousiasme de

soirée triomphale, il reconstituera, rapidement, en prenant le jeu du ou des interprètes remarquables, comme point de repère, les parties essentielles, et parfois même l'œuvre tout entière. Ainsi, par exemple, se rémémorera-t-il aisément les figures de *Tartuffe* grâce à l'interprétation marquante de Frédéric Febvre ou de Sylvain, d'*Oedipe-roi* incarné dans la personne de Mounet-Sully, la silhouette romanesque de *Kean* fortement dessinée par Henry Krauss, la tragique *Erynnie* que fut Tessandier, et *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon* des Goncourt et l'*Amoureuse* de Porto-Riche, personnifiées par l'exquise et émotionnante Réjane etc... jusqu'à ce que, par association d'idées, il parvienne à reconstituer, finalement, outre les figures dramatiques elles-mêmes et leur signification, l'intrigue qui les met en mouvement.

✻

Ce procédé d'analyse commun à tous les esprits superficiels et qui vaut tant de popularité à l'interprète personnel, atténue, sans l'annuler toutefois, l'effet désiré par l'auteur, car l'interprète absolument fidèle est rare, et la foule, facilement impressionnable, subit volontiers l'influence de l'acteur pour la compréhension de l'œuvre représentée. Le danger est moindre pour l'écrivain dramatique, s'il a le soin de confier son ouvrage à une troupe, comme celle d'Antoine, par exemple, dite d'*ensemble,* et dont les acteurs qui la composent s'attachent a respecter la volonté intime de l'auteur et savent équilibrer les mérites respectifs. Les œuvres dramatiques ainsi interprétées gagnent alors en renommée, comme en force éducatrice, sur le livre qui ne peut s'adresser qu'à des groupes plus restreints.

Néanmoins, il est encore d'autres considérations délicates qui rendent souvent difficile le contact désirable de la pensée créatrice avec la masse. En effet, malgré le prestige qu'il revêt pour le vulgaire, le comédien et souvent en butte aux injustices du public par la seule raison d'un revirement capricieux. Je passe sous silence les difficultés qu'éprouvent parfois, en province, nos comédiennes trop réservées sur le chapitre de la galanterie, à surmonter le cynique chantage de la *cabale*. Mais il faut noter à Paris la froideur des salles de première représentation, et les rigueurs, souvent partiales d'une critique hargneuse. Nonobstant la multiplicité des répétitions, les applaudissements contagieux de la *Claque* et le secours du souffleur, les interprètes se trouvent parfois déconcertés par l'accueil hésitant du public spécial qui fréquente aux premières. Peut-être est-ce dans le but d'y remédier que certains directeurs eurent naguère l'heureuse idée d'accueillir,

pour la première représentation d'un ouvrage, le grand public. C'est en effet d'une observation facile que, pour un spectacle privé ou mondain, les applaudissements sont moins fréquents que pour un spectacle à bureaux ouverts. Quoiqu'il en soit, les débuts au Théatre d'une œuvre dramatique intéréssante par elle-même, sont toujours problematiques, et dépendent, en grande partie, pour nos salles parisiennes, du succés de l'interprétation. En revanche, une pièce médiocre, et qui confiée à une faible interprétation, ne manquerait de faire un " four „ complet, trouve presque toujours, dans le talent supérieur d'un comédien en vogue, un triomphe immérité. Ainsi le public applaudit-il maintes fois M.me Sarah-Bernhardt, par exemple, en des œuvres dont les " ficelles „ trop habiles ne pouvaient excuser cependant le vide intellectuel et l'absence totale d'art véritable. Nonobstant la pénurie d'élements de beauté qui constituent la partie essentielle d'une œuvre dramatique, ces ouvrages, sortes de " passe-partouts „ taillés sur mesure pour mettre en relief la personnalité despotique de notre exquise tragédienne, tenaient l'affiche durant plusieurs mois. Le public emballé par le charme dramatique de Sarah, impliquait dans une même admiration et l'artiste, et la pensée banale et impersonnelle qui servait de canevas à son talent capricieux et fantaisiste.

Cependant ce n'est pas là le véritable but de l'art dramatique. Car s'il doit pervertir le goût des foules il est aussi funeste à la Société qu'il peut-ètre favorable, par une manifestation vraiment complète, au perfectionnement de la vie humaine. Admirer l'acteur au mépris de l'œuvre qu'il interprète, écarter tout jugement de l' ouvrage inspirateur du comédien, c' est faire un retour à l'état de barbarie et s'égaler au sauvage qui vénère l'idole tangible, ignorant de l'abstraction divine.

Certes, je ne cherche pas à ravaler le mérite de l'interprète dramatique en le comparant comme d'aucuns l'ont déjà fait, à un vulgaire et impersonnel instrument. Mais enfin il faut bien avouer que l'œuvre dramatique existe en elle-même et peut à la rigueur se passer de la représentation scénique, alors que l'interprète ne peut exister sans la pensée initiale qui lui dicte son jeu. Le mérite de ce dernier est forçément inférieur à celui de l'écrivain dramatique, mais il peut atteindre cependant les limites du talent parfait, car son métier n'exige pas seulement des perfections physiques un peu trop rares de nos jours, mais encore un talent de composition qui ne s' acquiert que par une longue étude et consiste à transporter sur la scène le personnage tel qu'il fut conçu par l'auteur. Son interprétation doit ètre fidèle et claire, comme est clair et fidèle le cristal qui révèle par sa tran-

sparence la nature d'un liquide. A cet effet, il faut au comédien soucieux d'une telle manifestation de son art, des œuvres inspirées par le milieu où évoluent à lafois les interprètes et les spectateurs ; car l'art dramatique, encore qu'il doive dominer par l'intérêt impérissable des pensées élevées et éternellement humaines, doit emprunter forçément, puisqu'il vise à émouvoir tout un public, à l'extériorité, aux combinaisons multiples de ce milieu social, revêtir ses apparences de climat, de race, de pittoresque; en un mot exprimer la vie telle que nous la vivons et l'observons dans l'ambiant qui est nôtre, sans perdre toutefois de vue les rouages compliqués du moteur universel qui fait se mouvoir l'espèce humaine. Ainsi seulement permettra-t-il au public de saisir la pensée conçue par l'auteur, et à l'interprète d'en donner pour faciliter ce contact, la représentation fidèle, l'image aussi nette que possible. Mais s'il est interdit au spectateur de méditer isolément parcequ'il n'a pas la faculté du lecteur de s'abstraire de toute influence et au besoin de relire la page incomprise, il n'est pas obligatoire que l'interprète ait mission de pénétrer à fond la pensée intime de l'œuvre qu'il a à représenter. Qu'il en dissèque le personnage dont il doit incarner la figure dramatique et fasse appel à ses dons d'observation et d'imitation en le saisissant à vif, pour une synthèse d'expression, dans le milieu où l'auteur a lui-même puisé, voilà son rôle véritable d'intermédiaire entre l'auteur et le public qui l'écoute.

Aussi les interprètes dramatiques se trouvent-ils singulièrement embarrassés lorsqu'ils ont à traduire des idées qui leur échappent totalement, pour la raison qu'elles ne sont point revêtues des apparences de leur milieu, et ne dépendent pas du noyau restreint qui forme le champ habituel de leur observation. Quant au public, il en est lui-même victime puisqu'une interprétation incomplète, confuse ou infidèle, lui rend plus ardue, et souvent impossible, la compréhension de l'œuvre ainsi représentée.

C'est ainsi qu'à la dernière représentation du Théatre de l'*Oeuvre* les étrangers accourus du Nord pour assister au triomphe de Bjornson (1), blâmèrent âprement l'infidélité de l'interpretation. Toutefois l'acteur Rameau fut un pasteur Brandt suffisamment mystique. Mais les autres interprètes? Ils furent ce qu'ils devaient être. Eux-mêmes. Le tort fut de leur donner à interpréter une œuvre qui ne pouvait convenir à leur éducation et à leur tempérament latins. Certes, je crois trés réalisable en Suède ou en Norwège, le succés dramatique des œuvres d'Ibsen ou de Bjornson qui s' inspirent de la vie scan-

(1) *Au dé lá des forces.*

dinave. Elles y trouvent sans aucun doute, un public susceptible d'en saisir la formule toute spéciale, et des comédiens pour l'interpréter fidèlement. Ici point. Et le succés du théâtre Nordique, encore que très incertain, ne fut réellement en France qu'un succés littéraire.... ou de snobisme.

Le comédien français interprète tout comme l'acteur espagnol ou italien, les manifestations de l'âme latine. En pareil cas, le jugement du public fait autorité. Ainsi, les parisiens accueillirent avec une légitime admiration la Duse, Maria Guerrero et Novelli alors que la plupart d'entre eux ignoraient le mot à mot des pièces représentées en langue étrangère par ces trois grands comédiens. Et, récemment, à la soirée d'inauguration des " Latins „ cette contre-partie de l'" Oeuvre „ le public applaudit une pièce (1) plus habile qu'intéressante, mais dont la principale figure, vraiment latine par le contraste de la douleur intime et de l'apparente joie trouvait dans l'acteur Bour, chargé du rôle, une interprétation adéquate et par conséquent fidèle à la pensée de l'auteur.

⁂

Ainsi donc est-il essentiel à un comédien d'interpréter une œuvre dont il peut saisir, pare une observation directe de son propre milieu la fidèle représentation pour la transporter intégralement sur scène. Alors seulement le public comprendra-t-il la pensée qui dicte ses gestes et fera-t-il un accueil plus intelligent à la piece elle-même. Antoine qui depuis plusieurs années oppose à l'enseignement conventionnel du Conservatoire l'enseignement puisé dans l'observation de la vie ambiante dont il fut l'initiateur, a formé des élèves dignes d'un tel programme artistique : Gémier, par exemple, qui est en quelque sorte notre Novelli, comme Antoine serait par certains côtés de son tempérament notre Zacconi, et Réjane notre Duse, par la faculté d'émotion et sa féminéité; Gémier incarne le personnage qu'il doit interpréter, avec la scrupuleuse recherche de la vérité, sans le souci d'une vanité odieuse et sans la fausse conception du jeu scénique, par quoi certains comédien français des plus réputés et des plus applaudis, avides de réclame personnelle, trahissent, faussent effrontément la pensée créatrice dont l'interprétation leur fut imprudemment confiée.

Roger le Brun

---

1) *Alleluja*, de Marco Praga.

TEATRO SOCIOLOGICO *

VOLGEVANO gli ultimi giorni del secolo, allor che nella sala di un nostro teatro di prosa io vidi inattesa una figura gioviale e flessuosa gaiamente atteggiarsi in agili movenze, mentre la vispa facondia delle sue parole, or furbesca, or garbata, or seducente, si scioglieva limpida e numerosa come lo spruzzo di un lieto zampillo al sole.

L' artista delicata, che la disegnava con la vivacità del gesto, l' animava col ritmo della voce, co' baleni dello sguardo e con tutti i fremiti di una fibra nervosa, repressi abilmente dalle esigenze caratteristiche del personaggio, appariva nella semplicità casalinga di un vestitino di percalle a fiori, di una candida cuffietta di battista, di un grembialino succinto; onde la giuliva freschezza del dialogo riesciva più gentilmente nostra nell' intimità di questa decorazione così vicina all' anima borghese, bonaria, faceta e semplice, a cui ci piace di far ritorno talvolta come a un richiamo della nostra origine.

Questa figura era *Mirandolina*, complesso di malizia e di resistenza, di scaltrezza e di grazia e che afferma della sua feminilità una grande virtù che le viene dalla propria saggezza e dalla debolezza altrui. Goldoni — io dissi — insegna ancora qualche cosa nella semplicità perspicace di quella sua sommaria psicologia: insegna come si possa

* Esordio della Conferenza che G. M. Scalinger lesse la sera del 19 marzo u. s. al *Circolo Calabrese* di Napoli.

scoprire un lembo di vita fedelmente e accortamente osservando, per rammentarci che in arte la vera forza non è che la sincerità.

Qualche sera più tardi, al lume della stessa ribalta, un'altra figura di donna giovane, vivente in tutti i fascini degli anni e della infelicità, si disegnava innanzi a' miei occhi per opera della stessa attrice. Era una creatura fragile, nel cui sguardo l' oppressura dell' anima metteva come un velo di malinconia rassegnata e fatale: un essere indebolito da una lotta tacita più sopportata che combattuta, e del quale i corrivi scatti, le mal simulate ribellioni, la ineluttabilità della vita impercettibilmente insinuatasi per ogni fibra, svelano la fralezza inadatta a resistere e a lottare; onde in lei il proposito del suicidio scolora sotto la carezza del bacio paterno e al primo bagliore d'una speranza invocata.

Quest' altra figura era quella di *Nennele*, la piccola eroina di *Come le foglie*, tessuta co' lievi fili di questa nostra umanità sofferente e gracile, in cui la sensibilità ha sostituito il dominio cieco di quelle forti passioni che prima poderosamente operavano ne' personaggi artistici.

Non vi sarà sfuggito, infatti, quale sostrato di vita si distenda sotto questo recente dramma di Giuseppe Giacosa, fatto di piccoli episodii, di fugaci apparizioni, di rapidi barlumi, di dolci tenerezze, di acute sentimentalità, e in cui la snellezza del taglio e del dialogo, la pennellata sobria e densa vi richiamano all' imagine d'una di quelle tele ove poche linee significative riescono a darvi da sole e per interi il segno saliente dell' azione e il carattere del movimento. Gli è che il complesso si è saputo ridurre al semplice, dimostrando vera la bella sentenza che artistico non è il semplice, ma *il complesso semplificato;* gli è che la vita non vi è osservata pe' suoi aspetti artistici e per quanto possa dare all'arte occasione di sovrapporvisi, ma nel suo vero aspetto di vita, da cui quasi inconsciamente l' artista trae ragione di esprimersi e di commuoversi perchè egli per primo, osservando, si è commosso. La bellezza di questa comedia tenue, diafana, senza intreccio, senza grandi caratteri, senza sospensione e senza effetti, è nel valore di vita che contiene e che svela. Tutto il segreto dello scrittore sta nell' aver visto i casi di *Nennele*, di *Massimo*, di *Giovanni* e degli altri come vita e non come arte: da ciò quel che appare in essa verità, semplicità, coerenza, schiettezza, vigore.

Tra quelle due figure del nostro teatro — o signori — è passato un secolo. Un secolo intero di attività, di meditazioni, di tentativi, di esperienze, di battaglie, di disfatte e di vittorie rischiarate dalle luci della scienza e dell' idealizzazione, e in cui correnti varie e diverse hanno portato impeto di idee e di sentimenti, onde si spostarono i poli della nostra coscienza e si mutarono i fulcri della nostra intellettualità.

A questo io pensava, avvicinando per un facile gioco dell' imaginazione le due figure sceniche, che l' artista alacre congiungeva nella vivificazione del suo talento e della sua persona, ottenendo che quasi si tenessero per mano, nel breve spazio delle due recite, la facile e ilare musa di Carlo Goldoni e quella pensosa e triste di Giuseppe Giacosa.

✻

Noi siamo pervenuti, adunque, a un diverso metodo di osservar la vita e a una diversa estetica teatrale, percorrendo gli stadi d' una sensibilità che si raffina sotto l' influsso d' una intellettualità più folta e insieme più sottile. Il vero, meta agognata e invariata di ogni lavorio artistico e scientifico non anima e acuisce l' anelito di conseguirlo negli odierni artisti nostri più di quanto non abbia stimolato e diretto coloro che nell' intero secolo tramontato han prodotto opere di arte e di pensiero.

Io non sono di quelli che rivendicano a' contemporanei nostri il privilegio di questa aspirazione e il vanto di questa vittoria. Credo invece che nessun artista, degno di questo nome, si sia imposto una missione diversa e abbia lavorato per un diverso intento.

Tutta la differenza delle scuole risiede nella differenza de' metodi che furon prescelti per la penetrazione e la rappresentazione della verità; come ogni scelta è nata da una speciale influenza di imaginazione e di estetica, legate all' ora in cui prevalse un determinato atteggiamento dello spirito, del gusto e dell'utilità di osservar la vita.

La verità osservata da' recenti comediografi e portata sulla scena con una maggiore o minore larghezza riproduttiva, con una maggiore o minore indipendenza di pensiero, con una maggiore o minore limpidità di visione, non è in sè più reale di quella a cui mirarono i nostri predecessori; allo stesso modo che non furon meno obiettivamente reali le scene che i paesaggisti di quaranta e di cinquanta anni or sono ritrassero sulle lor tele che ci appariscono oggi manierate e trite pel modo diverso onde essi copiarono ciò che videro sotto la guida di insegnamenti che non sono più i nostri e nelle movenze caratteristiche della imaginazione del tempo loro.

Anche i paesaggi arcaici del Poussin e del Lorenese — per ricordare i celebri — nati dall'architettura di elementi veri nella fantasia di quei pittori, vissero un istante allo stato di realtà nell' imaginazione degli artisti e, come tali, hanno il lor valore di vita e passano all' arte senza il pericolo di essere un' espressione falsa sol perchè la verità loro è oggi per noi meno evidente.

Il drammaturgo riproduce stati di anima e brani di vita, come il

pittore figure e spettacoli varii; nè mai egli ha pensato di dover tradurre fuori dell' umanità le passioni che ha attribuito a' personaggi suoi, a meno che non abbia voluto, come avvenne in un primo periodo del secolo tramontato, aggirarsi nel cielo fiabesco, compiacendosi, per bizzarria di reazione o per impulso di satira, dell' impossibile o dell' assurdo.

Gli è che a nessuno è dato, per quanto lo desideri, escire dal proprio tempo e divenire il contemporaneo dell' opera che giudica. Udendo parlare e vedendo muoversi gli antenati, l' inganno non sarà mai completo a segno da annullare in noi il più impercettibile e involontario stimolo a un rapido e istintivo confronto tra la nostra coscienza e quella del personaggio antico, tra la nostra vita e l'altra a cui quello ha appartenuto. Quando noi, anche ammirando e senza ombra di critica, constatiamo ciò che è invecchiato in un tale o tal' altro lavoro, non facciamo che sostituire alla coscienza del suo autore la nostra, più adulta e più completa. E ciò per una ineluttabile necessità psicologica, che non può sottrarre alla stessa coscienza che giudica la ragione interna e vitale per cui essa funziona.

Per dire che un personaggio in altri tempi plasmato non sia artisticamente vero, noi dovremmo saper intendere la verità non per quello che ce la rivela oggi, ma sotto gli stessi aspetti che la rendevano tale agli artisti che non altrimenti lo sapevano scovrire ed esprimere ai loro contemporanei.

L' osservazione della vita è un ben arduo compito, e meglio la consegue chi riesce a discovrirne l' aspetto di eternità: quel lato cioè che più felicemente svelando i caratteri essenzialmente umani di ogni essere e d' ogni caso, resta inalterato a traverso le vicende delle scuole e degli anni e lascia ognor verde l' inspirazione, in un' efficacia resistente e in una vitalità durevole.

I capolavori passano alle generazioni ammirate, per la virtù di questo benefico dono: ma i capolavori si contano. Il teatro drammatico del secolo XIX non so se ne abbondi, e degli antichi voi non mi chiedete certo l' elenco, nè l' apologia.

Un' altra ricerca ci spinge: quella di scovrire a traverso le correnti diverse la presenza dell' ideale sociologico sulla scena drammatica e il progresso ognor più operoso, più industre e più fervido per affermarlo e per divulgarlo.

✻

Sotto questo punto di considerazione, a me piace di constatare che in nessun altro secolo mai il teatro ha seguito così da vicino e così

intimamente il cammino che tutte le alte forme di arte hanno percorso; che in nessun altro secolo il riflesso del moto scientifico è stato cotanto vivo e fedele sulla produzione teatrale; che in nessun altro secolo verità più dominatrici e più audaci furono proclamate da una ribalta, e problemi di anima e quesiti sociali sono stati additati con sincerità più intensa di situazioni e di parola.

Non è l'individualità del genio quella che più si è affermata, come una solitaria e imperiosa necessità, tra la folla degli ignoti e de' dimenticati, è vero; ma come una specie di personalità collettiva si è andata svolgendo nella ricerca de' temi e nel carattere della loro trattazione.

Guardando al nostro Cinquecento teatrale, per esempio, voi ricordate immantinenti il Machiavelli e il Trissino e il Bibbiena; e niuno più pensa al Giraldi, al Gelli, al Firenzuola, al Rucellai e a quel Pietro Aretino che nella tragedia e nella comedia regge al paragone de' migliori contemporanei suoi. Così, guardando al nostro Seicento, i primi poeti di drammi a cui corre il pensiero sono il Tasso e il Guarini, e forse Giambattista Della Porta e Giordano Bruno non son ricordati che dagli eruditi; al modo stesso che ne' fecondi secoli di Corneille e di Racine, di Shakspeare e di Calderon, nè la memoria di Hardy e di Rotrou, di Ben Ionson e di De Castro, che pur vissero e produssero intorno a loro e sollevarono passeggeri confronti, contende più a quei grandi l' aureola radiosa.

In su lo scorcio del Settecento, invece, va come diminuendo lo spirito di gerarchia, e un movimento più socialmente determinato e significativo raggruppa energie più diffuse. E noi vediamo non più l'arte rimaner quasi estranea a ciò che indistintamente agita gli spiriti, ma cominciare a parteciparvi confusamente da prima e poscia in una maniera più consciente, come a un moto che le appartenga, ed esplicarvi una special forma di azione, in cui leggiamo, più o meno visibili, secondo il grado di libertà che la sorregge, le fasi di quella più larga vita collettiva che si è andata ognora più accentuando.

I facili e aperti sorrisi goldoniani, che hanno giocondato in sul morire del Settecento la scena italiana, segnavano l'estrema fase di quel superiore disinteresse dell' arte alle manifestazioni della vita politica e sociale; anzi fu detto che il bonario artista, come tutta la società spensierata che gli cinguettava d' attorno, ridesse ingenuamente inconsapevole, mentre un tumultuoso affannarsi di classi e un battagliero fermento di idee scavavano la voragine a' vecchi ordinamenti e alle annose credenze. Ond' egli spirava dimenticato e negletto, e in ritardo beneficato, quando la gran bufera rivoluzionaria ruggiva.

Su questa generale opinione potrebbe farsi qualche accorta riserva: non già per attribuire al nostro poeta comico un vanto superiore alle sue intenzioni; ma per constatare invece che, per essere il teatro divenuto per lui largamente popolare da cortigiano che era, per avere egli elevato la comedia a dignità di arte mercè l'osservazione diretta della verità e la sincerità del suo contenuto, egli già partecipava inconsciamente a quel moto democratico a cui tendevano più o meno apertamente le forze più vive del suo tempo. Onde, quella borghesia che, or ciarliera, or bonaria, ora arguta, ora vanitosa, ora cupida, ora intraprendente, che, con tutto il fardello delle sue debolezze, delle sue infermità, del suo buon senso, delle sue istintive predilezioni, si sostituisce alle più alte persone del teatro classico come alle più umili e stereotipe figure della comedia dell'arte o alle arbitrarie e complicate creature fiabesche, è sintomo già del cammino che le mutate convinzioni andavano tracciando in vantaggio della classe da cui, fustigatrice implacabile, si era levata l'ironica voce dell'autore del *Giorno.*

Lascio agli studiosi sapienti di quel periodo — e molti sono gl'illustratori di essa in Italia e fuori — la ricerca delle ragioni onde si potè da un arguto ingegno italiano, più lontano dal pericolo e più prossimo al progredire operoso delle fortune borghesi, presentire il democratizzarsi delle attività sociali. Ma è innegabile che, se altri meriti di arte riformatrice e di freschezza e di vivacità non portasse in sè la produzione goldoniana, basterebbe questo annunzio di istintiva partecipazione al concetto moderno della missione dell'arte per assicurarle, agli occhi del pensatore e del critico, il maggior titolo di elogio.

Il teatro di Goldoni, nella parte migliore e più espressiva che lo rappresenta, inizia per noi il cammino che la nostra scena ha seguito nel periodo successivo. Perchè, se nessun'arte si sottrae alla influenza dell'ora e dell'ambiente, e, giudicando il clima storico, il critico ritrova nelle forme artistiche tutti gli elementi che in quello hanno operato, nella guisa stessa che il geologo determina nelle stratificazioni del suolo le epoche della vita tellurica e il filologo ricostruisce nel progresso de' linguaggi l'evoluzione storica dell'umanità; è anche vero che il teatro, circoscritto negli ambienti delle Corti e limitato dalla missione di dilettare o di distrarre da eventi diversi l'attenzione delle masse, non è mai stato tanta parte della vita collettiva quanto nel secolo che è ora tramontato.

Il carattere imperiosamente psicologico ch'esso assunse per opera de' più grandi scrittori che vi si dedicarono, oltre che dalle necessità del loro genio possente, deriva a mio modo di intendere anche da questa necessità.

Le grandi e tiranniche passioni che, genialmente intuite, interpretate ed espresse resero impareggiato il teatro di Shakspeare, e insigni quelli di Corneille e di Racine, nacquero proprio da' limiti in cui il tempo, il concetto prevalente della funzione del poeta drammatico, l' esempio de' remoti predecessori imponevano a quei grandi. Onde i due celebri tragedi francesi, eletti dal temperamento loro, dagli studi, dal sentimento dell' epoca, a rifare il teatro antico, integrarono le figure classiche in una psicologia personale che impresse a queste una nuova esistenza di letteratura e d' arte : Shakspeare, invece, più libero e originale nella vergine audacia del genio senza confini , plasmò sulla scena esseri nuovi che la fantasia ingrandiva, anche quando la storia gliene aveva dato i profili. Ma noi sappiamo qual discutibile valore storico serbassero le figure shaksperiane e qual colore di profonda umanità esse attingessero invece dalla fantasia poetica e dalla psicologia divinatrice di quel grande.

⁂

Nel secolo che è stato per una parte anche il nostro , ecco apparire sul teatro, consono alle fasi della vita riverberata in tutte le forme letterarie , ciò che non fu solo semplice moda o efimero gusto del tempo, ma bisogni, aspirazioni, ansie, conquiste, e dirò anche tappe della scienza e di idealità sociali. Ecco seguire all' individualismo sentimentale o eroico , le complicanze dell' intreccio e poi l' evocazione storica e poi la discussione della tesi e poi l' osservazione diretta e il psicologismo e la divinazione del problema e la tendenza al simbolo. Nessuno ha più pensato di restituire al teatro il contenuto lirico che adombra l'*Aminta* o il *Pastor fido,* l' idillio del Marino, il moto musicale di Metastasio, l'ossessione epica di Alfieri, la magniloquenza declamatoria del Monti. Anche il più modesto tra' drammaturghi dell' ultimo secolo ha sentito che il teatro, non soltanto obediva , come qualunque altra forma d' arte, a tutte le onde del pensiero come nella lirica e nel romanzo; ma che era destinato a fruire di una libertà incontestata per non celare più sotto l' antico dilettantismo i fremiti di un pensiero più adulto o di un sentimento più espansivo.

In niun altro secolo mai abbiamo discoverto un più intimo e palese accordo tra il teatro, l' evoluzione letteraria, la scientifica, la sociale delle idee, delle dottrine, de' sentimenti.

. . . .

G. M. Scalinger

MADRESELVA *

(Dos escenas de un drama en 3 actos)

ACTO PRIMERO

Habitacion-dormitorio, ricamente amueblada, con puerta al foro y cuatro laterales. A la derecha un gran ropero con luna. A la izquierda una cama en desorden: en el respaldo de esta: el corset y los calzones; sobre el sofà el sombrero y las enaguas. Al piè del sillón dos grandes ramos de flores. En el centro de la habitacion, el vestido de seda, las botas y la sombrilla. Sobre un canapé, las medias y una muñeca grande. Al levantarse el telòn, Julia se entretiene en mirarse al espejo y Román que viene por el foro.

ESCENA PRIMERA

Román y Julia.

ROMAN. — Buenos dias, Julia.
JULIA. — Muy buenos, señor don Roman.
ROMAN. — ¿ Està tu ama ?
JULIA. — Si señor. Hará media hora que entró al baño.
ROMAN. — Debria haberlo imaginado, pues el perfume del aqua de Colonia llega hasta acquí. Dile que estoy yo.
JULIA. — Pues ahi la tiene usted. (*señalando la puerta lateral izquierda por donde viene Madreselva envuelta enuna tohalla de baño Julia vase por el foro*).

ESCENA SEGUNDA

Román y Madreselva.

MADRESELVA. — (*Adelantandose hacia Roman con el brazo estendido*) ¡ Hola, querido ! ¿ Tù aqui, à esta hora ?

---

* Queste due scene d'un dramma Catalano inedito le dobbiamo alla cortesia del nostro collaberatore argentino Agustin Fontanella.

ROMAN. — ¡ Cuando se trata de hacer una buena accion es menester darse prisa !

MADRESELVA. — ¡ Ah ! (*Toma un peine sobre el lavatorio, y sentandose en el sofà, deja correr la tohalla hasta el seno, y se peina con indolente abandono — Román la observa un instante*).

ROMAN. — He venido para saber que es lo que has resuelto sobre el asunto de que hemos tratado el Lunes pasado.

MADRESELVA. — Ah ! ¿ Respecto à mi casamiento con tu amigo Manuel ?

ROMAN. — Si ¿ Que has resuelto ?

MADRESELVA. — Pues, con franqueza, hijo : he resuelto vivir como hasta hoy : ¡ vendiendo mis caricias al mas alto precio !

ROMAN. — (*con acento de indignacion*) ¿ Como ?... ¿ A eso le llamas vivir ?.. ¡ Oh, no ! eso no es vivir ! (*La joven se rie*) Por dios, Madreselva, no te rias de mis palabras... Tú aun eres joven y muy hermosa. Si quieres puedes salvarte facilmente, pues para conseguirlo no tienes mas que abandonar esta vida de orgias, de escándalos y de verguenza !

MADRESELVA. — Bah !

ROMAN. — Io soy jóven, pero he corrido mucho mundo, y he sufrido tanto, que me dàn derecho á conocer á la humanidad mil veces mejor que tú, pobre desgraciada, que no comprendes cuan amarga es la existencia !

MADRESELVA. — ¿ Amarga ? Vamos, niño, no me hagas reir ! (*Se rie*)

ROMAN. — ¡ Oh, no ! no te rias, que solo trato de salvarte del hondo precipicio que has abierto á tus pies !

MADRESELVA. — ¿ Salvarme ?

ROMAN. — ¿ Porque no ?

MADRESELVA. — ¿ Tú ?... ¿ Salvarme tú ? Pobre niño ! ja, ja, ja !

ROMAN. — ¡ Madreselva !

MADRESELVA. — Mira chico: deja tu filosofia para cuando escribas para los sabios y tu elocuencia para el dia que te nombren diputado nacional !

ROMAN. — ¿ Que dices ?

MADRESELVA. — Si, hombre: no intentes imposibles... Mira tú que pedirle peras al olmo... Vamos Roman, no pierdas el tiempo !

ROMAN. — ¡ Desgraciada ! ¿ Sabes tú cual será tu fín ?... ¿ No lo adivinas ?

MADRESELVA — Calla, hombre, calla !

ROMAN. — Escucha: los que hoy te alaban y pagan tus caricias con puñados de oro, mañana no solo te olvidaran, sino que te han de rechazar con horror si llegas á decaer en tu hermosura y les

recuerdes tus favores... ¿ que harás entonces? Tu primer paso será el hospital, y despues, ¡ ah! despues la muerte mas triste que pueda darse, porque ninguno imprimirà en tu frente el beso de despedida!

MADRESELVA. — ¡ Que importa!

ROMAN. — Creeme Madreselva: los mismos que antes obtenian los favores de tus carnes, sentiran asco de sí mismos al conocer tu aciago fín, y en lugar de dedicarte un suspiro de póstumo recuerdo, te maldecirán! (*Lleva à los ojos la tohalla*). ¡ Ah! ¿ vés como ahora lloras? Lo cual me demuestra claramente que tienes un buen corazón, y con un poco de energia tu salvamento es seguro!

MADRESELVA. — Román.

ROMAN. — Ezcucha: no hay causa sin atenuante, y la mujer caída en tus circunstancias, por llevar á la boca de la madre un mendrugo de pan porque se moría de hambre, puede facilmente rehabilitarse, porque no es el vicio quien la ha empujado hasta el borde del precipicio, sino la necesidad. Ten en cuenta, mi pobre Madreselva, cuan hermoso es ser honrada y labrarse un hogar, una familia!

MADRESELVA. — Pero yó...

ROMAN. — Tú aun eres muy joven y puedes hallar un hombre bueno que, olvidando tu funesto pasado, te haga su compañera eterna; un hombre con cuya alma de sol ilumine la gota cristalina que flota en el lodo para con sus rayos elevarla á la altura. La gente podrá decir: " esa mujer fué una ramera „ pero no faltará uno que conteste: " es verdad... pero hoy es una santa! „

MADRESELVA. — ¡ Para que habrás venido! (*Llora*).

ROMAN. — ¡ Oh! llora Madreselva, que las lágrimas te sirviran de bálsamo para purificar tu alma si aun no la ha corrompido el vicio!

MADRESELVA. — ¡ Oh! no prosigas más! ¡ Déjame! yo soy una mujer perdida, una... ¡ Dios mio! (*Envolviendose en su tohalla se va llorando avergonzada*).

Buenos-Ayres, 10 Decembre 1901.

Agustin Fontanella

La musica corale in Italia

Quando si legge di certe colossali audizioni di oratori e di cantate classiche che si fanno in Germania e in Inghilterra ed alle quali prendono parte masse imponenti di esecutori, vien fatto a noi italiani di chiederci come mai queste cose da noi non sono possibili, e perchè deve esserci tolto di udire tanti capolavori che sono i maggiori monumenti dell' arte musicale, sicchè, ad esempio, una esecuzione in Italia della *Passione secondo S. Matteo* di Bach sia destinata a rimanere finora e chi sa per quanto tempo un sogno irrealizzabile.

All' estero le istituzioni per il canto corale sono da per tutto perfettamente organizzate. Non solo la Germania e l' Inghilterra, ma il Belgio, l' Olanda, la Svizzera, sono coperte di società corali floridissime. Per la parte religiosa anche le *maîtrises* delle cattedrali francesi danno risultati notevolissimi, e chi ha viaggiato la Spagna, e perfino la Russia, conserva i ricordi più interessanti di quelle liturgie.

Invece nella patria di Palestrina e di Marcello, la parola *coro* evoca subito l' idea di quella fila di megere e di straccioni avvinazzati che siamo abituati a sentire sui nostri palcoscenici urlare a squarciagola i ritornelli banali delle opere di repertorio. Non parliamo poi delle chiese, dove si rifugiano i veterani dell' arte, la cui schiera, all' opposto della vecchia guardia, si può dire che, messa al cimento, si arrende sempre ma non muore mai!

Qualche eccezione qua e là, dopo la coraggiosa iniziativa dell'abate

Perosi, si comincia a vedere: rimangono pure i ruderi di qualche famosa cappella, come a Roma, a Padova, a Loreto: ma sono fenomeni isolati, poco compresi dal pubblico che preferisce la messa *con le trombe*, e insomma di scarso profitto per l'arte.

La ragione prima di tutto questo è da cercarsi, secondo noi, nell'indole degli italiani e sul loro modo di intendere la musica, e di praticarla.

Non occorre molta esperienza di cose musicali per accorgersi di certe forme di vanità che si manifestano nel modo più curioso.

In un'orchestra italiana è quasi una mortificazione sedere fra i secondi violini, benchè quasi sempre nelle opere moderne e nei lavori sinfonici l'importanza dei secondi rivaleggi con quella dei primi; tutti studiano il violino, ma ben pochi si rassegnano a dedicarsi allo studio della viola. Così nella scuola di canto: tutte le allieve aspirano a diventare soprani drammatici; e sono capaci di adontarsi se il professore esprime l'avviso che la signorina è dotata di una bellissima voce di mezzo soprano.

Questa tendenza a primeggiare, a brillare, forma il grande ostacolo al progresso di tutto ciò che è polifonia: prendete un quartetto italiano, tanto peggio se composto di celebrità, e vedrete, appena vi sono tre note scoperte per il violoncello o per il violino, come questi se ne impadronisce tosto, e vi si adagia con compiacenza soverchiando tutti gli altri a costo di tradire il concetto fondamentale di questo genere di musica. Entrate in una birreria tedesca dove ci siano degli operai o degli studenti che intonino una delle loro canzoni, e sentirete subito che la canzone è a più voci, che prevalgono gli effetti di armonia, che gli esecutori si propongono di raggiungere quel dato accordo con un risultato di omogeneità e di fusione per quanto loro è possibile. Da noi se si mettono a cantare in quattro o cinque, ecco subito saltar fuori il tenore sfogato, che forza la nota acuta finchè gli bastano i polmoni.

Ma si dice: eppure non è stato sempre così: leggete Burney, il Presidente De Brosses, Vernon Lee, e sentirete le meraviglie di esecuzioni corali nelle chiese durante il 700, specialmente a Venezia, dove i conservatori di fanciulle gareggiavano in esecuzioni che sono rimaste famose.

Ed è vero: non è già che in Italia manchino le voci e le attitudini per ottenere esecuzioni anche corali assolutamente perfette. Il guaio è che le esecuzioni di massa sono necessariamente *anonime*, e l'italiano è istintivamente *solista*. Finchè la clausura, la regola, l'ambiente religioso imponevano il canto collettivo, proscrivevano gli applausi, nascondevano gli esecutori dietro ad una grata, anche la

musica corale ha dato ottimi frutti: quando la teatralità ha preso il sopravvento, tutte le ambizioni si sono rivolte ai trionfi della scena, e le austere bellezze del canto polifonico hanno perduto ogni attrattiva.

Questo per chi del canto fa professione: ma anche per i semplici dilettanti la vanità del successo avanti al pubblico li fa impazienti di ogni matura e severa preparazione.

In Italia abbiamo molte società corali specialmente fra popolani, ma non danno risultati artistici per diverse ragioni. Prima di tutto perchè i buoni istruttori preferiscono scritturarsi colle imprese teatrali e durare la fatica improba, ma lautamente retribuita, di mandare in scena un'opera in meno di una settimana. Poi nei soci manca la pazienza di studiare, e sopra tutto la perseveranza; si tratti di una gara per vincere un premio, si tratti di un concerto da dare in pubblico, e sono capaci di uno sforzo sovrumano; ma senza un intento prossimo ed immediato, l'assiduità e lo zelo diminuiscono subito, sopra tutto se il maestro vuole assoggettarli ad un corso regolare di esercitazioni invece di far loro cantare dei pezzi per divertimento. Vogliono lo spettacolo, gli applausi, la notorietà, non il lavoro oscuro ed ingrato che pure è indispensabile per ottenere seri risultati.

Una sola società corale fa eccezione in mezzo alle altre, la " Stefano Tempia „ di Torino, che conta già un settanta anni di vita ed ha al suo attivo molte splendide audizioni di musica classica che reggono al confronto con quelle dei *Männerchor* di Germania.

È però significante il fatto che la " Stefano Tempia „ è sempre venuta svolgendosi sotto le forme più umili e più modeste, spingendo l'abnegazione e il sacrificio di ogni vanità individuale fino al punto di sopprimere ogni distinzione ed ogni carica fra i componenti l'accademia. La sola autorità riconosciuta è quella del maestro direttore e, fatto curioso, l' Accademia Stefano Tempia si regge da tanti anni senza aver mai sentito il bisogno di uno statuto!

Ma si tratta di una pianta rara, e non è facile acclimatizzarla sopra altro terreno. A Bologna ci fu chi con intendimenti d' arte elevatissimi e con munifica larghezza di mezzi, tentò di rifare qualche cosa di analogo: ma urtò tosto contro il solito scoglio, la vanità dei giovinetti che, appena si trovano riuniti in quattro, sentono il bisogno di fare il parlamentino e di decorarsi a vicenda di titoli più o meno sonori. Ebbene, quando in Italia potremo contare un centinaio di Accademie Stefano Tempia, la questione della musica corale sarà risolta; ma dai segni che si vedono, c' è da credere che la esecuzione di un oratorio di Bach rimarrà ancora per molto tempo un pio desiderio.

Giuseppe Samoggia

QUESTIONI INUTILI

Allor che nel 1865 comparve alla *Comédie française* l'*Henriette Maréchal* dei fratelli Goncourt fu una gran battaglia nel pubblico e nella critica, in questa specialmente, in favore e contro i principii artistici di cui la nuova commedia si faceva rappresentante sulla classica scena della Casa di Molière.

La lotta che s' impegnò allora tra i seguaci del realismo e i loro avversari non fu meno cieca delle solite che s'impegnarono e s' impegnano tuttora tra le diverse tendenze e forme dell'arte, come se il realismo avesse dato allora per la prima volta la scalata al teatro per opera degli autori dell'*Henriette Maréchal*, ed Emilio de Girardin e Alessandro Dumas figlio si fossero fatti collaboratori nel *Suplice d'une femme*, — l'altra commedia che divideva pur in quel tempo gli animi,— per muovere all'assalto del romanticismo e dell'idealismo drammatico.

Non vi può essere per il pubblico, per la critica e i suoi giudizi insegnamento più proficuo e persuasivo di quello che deriva dagli errori, dagli eccessi, dalle previsioni avventate e dalle dogmatiche intransigenti conclusioni del passato. Il loro ricordo rende più cauto il giudizio futuro e dà alla mente quella larghezza di visione e acutezza di analisi in cui sole consistono la serietà e la profondità della critica.

Io rileggevo l'altro giorno, in un vecchio fascicolo della *Revue contemporaine* del 15 gennaio 1866, uno studio di Jules Guillemot sul teatro contemporaneo in Francia. Oramai circa quarant' anni di vita hanno consacrato nella storia gli uomini e i fatti su cui si è fermata l' attenzione del Guillemot, e permettono quindi di abbracciare con uno sguardo più largo la questione che egli aveva affrontato nel suo scritto, a cui avevano dato occasione le due opere suaccennate, rappresentanti quel realismo che era per l' autore una delle più deplorevoli tendenze del teatro d'allora.

In verità io mi sono sempre chiesto se tutti questi *ismi*, a cui si

ricorre allorchè si discorre d'arte e delle sue varie forme, non facciano spesso per l'intelletto nostro ufficio diverso da quello che compiono per i cavalli i paraocchi, ostacoli, cioè, che lasciano alla vista una sola via e impediscono ogni sguardo all'intorno e all'indietro. Introdotto il nostro occhio nello stretto spazio lasciato da una di queste barriere, esso non vede se non avanti a sè, nella linea che dall'ostacolo gli è tracciata. Nascono pertanto gli equivoci, le esagerazioni e le ingenue illusioni di chi crede aver innovato o distrutto qualche cosa, e non ha ripreso, invece, che ciò che già esisteva, o vanamente combattuto che quanto già era stato riprovato. Ritorna cioè il passato con nuove forme e con nomi nuovi a tentare lo spirito nostro: ingenui quindi se, rinchiudendoci unicamente nella barriera del presente, non crediamo vi sia, all'infuori, altra via di salvezza.

⁂

Se quarant'anni addietro gli ammiratori ed i partigiani dell'*Henriette Maréchal* credevano estinguere o ripudiare il superbo romanticismo di Victor Hugo e sostituirvi una miglior forma con la propria, erravano, come s'ingannavano gli avversari che credevano trovarsi col realismo drammatico dinanzi ad una morbosa e dannosa novità e non ammettevano che vi potesse essere per la tragedia altra forma di quella incarnata da Racine o da Corneille, e per la commedia altra espressione e concetto che quelli seguiti da Molière.

Perchè dimenticavano certamente di chiedersi che cosa fosse, nella sostanza, questo benedetto realismo, dove incominciasse e dove finisse, e se essi non attribuivano per avventura ad un supremo, organico ed eterno principio d'arte la caducità che va congiunta invece solamente con le viziose e momentanee esagerazioni.

Bastava infatti uno sguardo al passato, dall'antico teatro greco al moderno nostro, per convincersi che il realismo, anche considerato nel più stretto significato del vocabolo—sebbene l'artistica rappresentazione e riproduzione delle realtà, a rigor di termini non abbia che un unico senso — non aveva aspettato i fratelli De Goncourt per far la sua apparizione sulla scena, ma da Aristofane a Shakspeare, dal Molière stesso al Beaumarchais era stato il sangue vivificatore del fantasma scenico. E quand'anche si intendessero per realismo le espressioni più ristrette ed accentuate del naturalismo, del verismo, del crudismo — usiamo financo quest'ultima barbarissima parola, — forse che la *Lisistrata* di Aristofane, per non citarne che una sola, non vince l'innocente riproduzione realistica dell'*Henriette Maréchal*, non solo

ma la più ardita, anche, delle commedie che parvero al moderno *Théâtre-Libre* l'eccesso brutale della realtà sulla scena?

E coloro che nel 1866, combattevano e temevano per la vera grandezza dell'arte scenica l'avvento di questa forma, di cui i fratelli De Goncourt erano se non altro squisiti e assai temperati apostoli, non ricordavano certo che Emile Augier aveva già scritto allora un *Mariage d'Olympie*, e *Le fils de Giboyer*, e Alessandro Dumas il *Demi-monde* e *Le fils naturel* e prima di questi quel mirabile e fortunato intreccio realistico-romantico che è *La dame aux Camèlias*, e non imaginavano, del pari, il fervore di vita che entrambi gli autori avrebbero infuso nelle vene del teatro del loro secolo.

*

Il vero è che se Jules Guillemot dovesse pensare a scrivere ora il suo studio, muterebbe parecchio le sue conclusioni e previsioni, e, da uomo d'ingegno e colto, non si rifiuterebbe certamente, per odio ad un principio di pensiero e di forma, di accogliere con onore nella storia del teatro del suo paese quelle due vigorose fioriture drammatiche, che, coi nomi dell'Augier e del Dumas, formano l'orgoglio della scena francese, a cui per tanto tempo han dato lo scettro sulle straniere.

Avrebbe egli certamente buon giuoco ancora a combattere quel realismo volgare che restringe i confini ad ogni geniale riproduzione della realtà in arte, ne distrugge ogni poetica imagine, e ogni ideale significazione in una semplice meccanica fotografia di ambienti e di persone, ma questo, via, non merita gli onori di essere confuso con quell' alto principio di riproduzione artistica che si fonda sulla realtà e sarà eternamente fecondo delle più nobili espressioni.

Vi saranno più gradi nella scala di questa riproduzione, ma, finchè essi non abbandoneranno la guida ed il conforto dello spirito d'arte, non dovranno vedersi negata l' esistenza, anche contemporaneamente a quelle che procedono da principi contrari. Il decretare la morte di questo o quel genere, di questa o quell' altra tendenza, è sempre profezia avventata e pericolosa. Pure la critica ama gli oracoli, quella almeno che vede corto, o è paralizzata da morbose intransigenze o da fittizi entusiasmi di scuola.

I principi a cui si informava l' *Henriette Maréchal*, come non erano nei particolari del dialogo spezzato, rotto, atteggiato alla naturalezza del vivo parlare, nella scelta della situazioni tratte dalla vita comune, differenti da quelli che cent' anni prima reggevano il dialogo e lo spirito di osservazione e di riproduzione dell' autore del *Matrimonio di*

Figaro, e più tardi, dell' immortale creatore di *Mercadet*, dovevano alla lor volta, nonostante gli attacchi degli avversari, passando con molteplici fasi d' indirizzi attraverso alla varia e complessa opera dell' Augier, del Dumas, del Sardou, ricomparire con più rigida applicazione nel Becque e nella modernissima sua famiglia, che con diverse fisonomie può estendersi dall' Hervieu, che ne è il più fedele, al Mirbeau, dal Lemaitre al Donnay, dal Brieux al Portoriche.

⁂

Ora niuno che abbia un pò di retto, equilibrato giudizio, e di lucida coltura può e deve affermare che unicamente in questi, o fuori di questi sia il vero teatro, che il realismo sia in decadenza, o sia prossimo l' arrivo d' un neo idealismo, o neo romanticismo, o neo classicismo che si voglia dire. Saranno in decadenza tutte le esagerazioni in questo o quell' indirizzo, come accade dopo un po' di tempo per tutto ciò che non ha spiriti vitali di vera e salda grandezza e si regge sugli eccessi che hanno la vita effimera del momento o del particolar ambiente in cui si svolgono, ma tutto ciò che porta in sè il suggello e la divina traccia superba dell' arte, si chiami tragedia o dramma, commedia o sogno, sia esso quadro fedele della vita, o ideale concezione della fantasia, studio di storico, o visione di poeta, pittura di re, di eroi e di grandi o di esseri modesti, umili e plebei, eco di ribellione o canto di Fede, inno di amore, o pianto di sdegno e di odio, fonte di riso o di lacrime, non obbedisce al destino dei principî e delle scuole, ma vive di eterna vita rinnovantesi in ogni tempo e in ogni condizione, ed esercita, in pari istante, e sugli stessi soggetti, colle sue molteplici forme, il suo molteplice fascino.

⁂

Non m' illudo di dir cose nuove: ma so di dire cose che spesso e facilmente si dimenticano, quando si è nella impressione particolare d' un momento. Sono pur sempre molti i Jules Guillemot, e per sfortuna senza averne l' ingegno, lo spirito e lo studio. Ecco perchè il caso della *Henriette Maréchal* che ho ricordato, ed i giudizi dello scrittore della vecchia *Revue Contemporaine* possono riavere la loro attualità e convenienza anche oggi e servire per le vicende di casa nostra.

Quattordici anni fa, allorchè si presentarono sulle scene del nostro paese i *Tristi Amori* di Giuseppe Giacosa, ricordate?, quanti non

inveirono, chiamandoli volgari e sconvenienti, contro quei particolari della minuta vita borghese — quali la lista del bucato, e il conto delle spese di cucina — innestati nella tristezza di quell' intimo dramma di due anime, che si svolge tra le pareti di una piccola casa di provincia!

I corti di vista e gli improvvisati aristarchi facevano consistere il realismo in quelle benedette battute descrittive, e togliendole dal loro natural luogo di contrasto in cui sapientemente le aveva collocate l' autore, e considerandole a parte, da ogni altra necessità di pittura disgiunte, avevano certamente motivo di querelarsi che l' arte fosse discesa alle inezie insignificanti della vita di tutti i giorni. E d' altro lato gli ingenui, i novizi entusiasti di quello che a lor sembrava stupenda naturalezza e verità artistica, prendendo alla lettera la novità, e facendo d' un particolare isolato un vero sistema di riproduzione, si misero di corsa a imbastire quelle modernissime opere sceniche, da cui la vera arte esulava per lasciar luogo a freddi scheletri di commedie, a ridicoli quadri di particolari oziosi.

E non si accorgevano certo gli uni e gli altri che l' arte del Giacosa avea saputo trarre da quell' innesto di borghesi e famigliari occupazioni in un drammatico momento di passione un felicissimo contrasto, voluto necessariamente dall'indole e dal concetto della commedia e per cui il particolare veristico, insignificante di per sè, metteva un soffio di alta poesia in tutta la situazione.

Era lo stesso equivoco che inspirava buona parte, la più brutale e antiartistica, della produzione del *Thèâtre libre* in Francia, dove per altro non mancavano gli esempi del come possa l' arte, quasi nobilitandoli ed elevandoli a dignità, appropriarsi dei più umili tratti, delle più umili circostanze di vita per integrare in un' efficace riproduzione l' osservazione dal vero.

Tutte queste esagerazioni provocano evidentemente reazioni, che alla lor volta eccedendo, trascinano ad una nuova ribellione nel primo indirizzo. È la storia di tutti i secoli e di tutte le forme artistiche. Onde chi non ha sempre presente il principio essenziale ed uno dell' arte, minaccia di rinchiudere la sua espressione in quei confini che l' attualità del momento gli fa sorgere dinanzi, e annebbia la sua vista nelle questioni futili e viziose di scuole e di sistemi. Oltre le quali vi è la questione dell' arte: ed è una sola. Chi non s' accorge di questa, o non se ne cura per tener dietro alle prime, non s' avvede che l' una è questione di bellezza, le altre semplicemente di figurino.

Torino, Gennaio 1902.

Domenico Lanza

La " Tournée-Jading "

Non amo in genere le " tournées " e neanche voi, credo. Le " stelle " o i " divi " che le intraprendono ne fanno una pura e semplice speculazione che qualche volta per il pubblico è il risultato di una mistificazione bella e buona. E le fanno le " tournées " quando gl' intraprenditori sono presi dalla smania di novità, o quando comprendono che anche il pubblico del teatro, dove sono usi a recitare, sono sazi di vederli e di ascoltarli. Le " stelle " allora, raccolgono sulla piazza gli attori disponibili, mediocri per pagarli poco e per non venire menomamente ecclissati, e, senza nessuna preparazione, senza il più piccolo affiatamento vanno in provincia o all' estero a smungere del danaro ed a raccogliere degli allori, esauriti dall' incessante traballamento dei treni diretti. Dopo alcuni mesi di questa esistenza zingaresca, recitando sempre le medesime parti a pubblici che forse non vedranno mai più, vi potete immaginare in quale stato si trovano gli scenarî, e come sono composte le messe in scena quando sono il frutto dei noleggi. Tutto questo insieme da *Roman de Scarran*, lo si fa pagare principescamente a pubblici che attratti dalla scaltra *réclame* e dalla curiosità o mossi dall' impulso gentile della ospitalità, vanno incontro con la leggerezza di ballerini a delle delusioni pesanti come le commedie psico-fisiologiche.

Aggiungete ancora che, per quanto si sappiano le diverse lingue europee, non si arriva in una o due sere ad abituare l'orecchio ed a rilevare tutte le finezze di un linguaggio che sulla scena e in bocca ad artisti, non è mai quello che si adopera comunemente fuori del teatro. Ma la tribù degli *snobs* è là per applaudire magari anche quello che non ha saputo o potuto comprendere.

La recente " tournée " della signora Jane Hading rassomiglia a tutte le sue sorelle. Essa ha esordito colla *Princesse de Bagdad*, di Dumas figlio, il quale aveva dedicato la sua eccentrica commedia alla

sua amata figlia la signora Collette Lippmann. Il male si è che l'illustre autore del *Demi-Monde*, le ha dedicato un fiasco colossale perchè la *Princesse de Bagdad* venne al *Théatre Français*, sonoramente fischiata. Non comprendo quindi come la signora Jane Hading abbia preferito di portare in giro per l'Europa un insuccesso *indigeno*. È questa — a parer mio — una mancanza di rispetto ad uno dei migliori maestri del teatro francese contemporaneo.

E quale nobile intento d'arte si può avere avuto a porre in mostra le *Vertige* del signor Michele Provins e le *Demi-vierges* di Marcello Prevost, due riduzioni da romanzi il di cui massimo interesse non è dovuto all'azione, al movimento, bensì alla analisi psicologica e all'arguto spirito di osservazione? Evvi — si comprende — una ragione, anzi due, forse tre. Una che tutte e tre le produzioni scelte dalla signora Jading, oltre che si attagliano al suo temperamento artistico, servono a legare a giorno una brava prima attrice; la seconda che dà agio alla vanità femminile di fare sfoggio di superbe *toilettes* e di porre in mostra le bellezze plastiche della donna. La terza ragione poi è d'indole affatto estranea all'arte, tutta bottegaia, quella cioè di fare una *réclame* ad una delle più raffinate industrie che vanti la Francia, quella delle modiste e dell'uomo-sarta. Il manifesto infatti della " tournèe Jading „ raccomanda il sapiente laboratorio femminile del signor Bedfern, *couturier* brevettato di tutte le Corti dell'Europa. E musica!

Ognuno sa che Dumas figlio scrisse la *Princesse de Bagdad*, per la signorina Croizette, l'attrice che per essere *verista* ad oltranza nella *Sfinge* di Octave Feuillet, volle in una sala di clinica imparare come si muore di veleno. Ma s'ignorerà forse dai più che la produzione di Dumas, venne scritta in sei giorni nel castello di Salneuve presso Montargis, e che la piccina che nel 1881 rappresentava la parte della figlia della contessa Lionnette de Hun, è ora una delle beniamine della *Comédie Française*, la signora Suzanne Aumont che Dio salvi dalla manìa delle " tournées. „

Le signore poi devono sapere che le *toilettes* che indossa la Jading nella *Princesse de Bagdad*, sono foggiate identicamente e nella forma e nel colore, a quelle che portava aristocraticamente la Croizette la sera del 14 gennajo 1881, vale a dire di colore turchesa chiara nel 1° atto, nero corvo nel 2°, *crême* nel terzo. Il color nero del 2° atto è adattato naturalmente per far risaltare la bianchezza alabastrina — vecchio stile! — delle spalle fidiache e delle braccia giunoniche della attrice.

Jeannette Hadingue, detta Jane, è nata il 25 novembre 1861. Essa

ha dunque quarant' anni suonati, vale a dire che essa viene a noi quando le rose della giovinezza si vanno scolorendo ai molli baci delle brezze autunnali. È in questa epoca difficile della vita di un' attrice che nasce l' idea della *tournée*, fatta talvolta per lasciare il posto alle " stelle " scoperte nel firmamento dell' arte, dagli abili *dénicheurs*. Quando infatti la illustre Rachel dovette pensare all' America? quando vide sorgere all' orizzonte un astro novello: Adelaide Ristori.

Il padre della signora Jading, si chiamava Paul Hadingue, ed era quello che noi nel gergo del palcoscenico chiamiamo un *guitto*. Paul Mahalin, uno dei biografi della Jading, non esita quindi a dire che la Jading è nata sul palcoscenico e che è *une enfante de la balle*.

Essa cominciò ad essere una fine *diseuse di rondeaux* e di *triolets*. Veramente essa esordì, nella età di tre anni, al teatro del *Gymnase* di Marsiglia, nella parte muta della piccola Bianca di Caylus, in quel famoso drammone di Aniceto Bourgeois, il *Gobbo*, del quale il nostro Alessandro Monti ne aveva fatto una creazione. La Jading dopo avere ottenuto al Conservatorio locale, un primo premio di solfeggio, dopo avere passato una stagione ad Algeri e un' altra al Cairo e avere ammaliato colla sua bellezza il Khedivè, ritorna a Marsiglia e diventa *l' étoile* della Canebiére. Nel 1876, abbandona i motivi lascivetti delle operette, e si affeziona alle rime ricche, alla lingua proba del dramma, alle raffinatezze della commedia seria, ed esordisce coll' aiuto dell'impresario Plunkett, a Parigi, al Palais-Royal, nella *Casta Susanna*, una *saynete* fatta su misura. Non le manca nè l' abilità nè l' audacia. Passa quindi in teatri più importanti e giunge perfino alla *Comédie-Française*, dove non vi dimora molto, e interpreta diverse produzioni dei più noti autori.

Attrice leggiera e non di forza, viene trattata dai suoi biografi un po' leggermente. Ernest D' Hervilly, nelle sue *Actrices de Paris*, dice che la Jading alla Renaissance " fit preuve d' un talente personnel qui, bien que voilè par d' inévitables rèminiscences de discuse, avait bien son prix ".

Paul Mahalin è più severo. Egli scrive: " Comèdienne, M.lle Hading a le tort de " forcer l' effet. " d' exagèrer la mimique et le mouvement. Elle possède certainement de l' esprit, de l' entrain, de la malice: mais elle manque de goût, de tact, de mesure, et il lui reste de la province quelque chose. Bref, c' est une Parisienne qui à mangè de l' ail en Provence et qui ne s' est pas suffisament rinchè la bouche. "

Io l' avevo veduta e sentita a Parigi, al *Vaudeville*, la signora Jading, uno di quei piccoli teatri che popolano i suggestionanti boulevard, sempre pieni di gente danarosa e *chic* che arriva là dopo aver pranzato da

pratici *gourmets*, da Paillard. E vi giunge esilarata in compagnia di *cocottes* cariche di gioie come sante miracolose, avide di farsi ammirare e di vedere della grazia, della eleganza, del biricchino e dello stuzzicante. Un tale ambiente quindi non sopporta nè esame nè critica e nè tensione dello spirito: ciò guasta la digestione e adombra il buonumore.

L' ho veduta la signora Jading ancora una volta al *Manzoni* di Milano, e nella *Principessa di Bagdad* e nel *Vertige*, del signor Provins, e nelle *Demi-Vierges* del signor Marcel Prevost. Ebbene, a me è sembrata una attrice abilissima nella commedia, ma deficiente nelle scene drammatiche, una donna geniale dotata di due occhi che hanno una espressione soave, e una signorilità di modi che danno una solenne smentita allo scortese e ingiusto giudizio del signor Mahalin.

Tale mi è apparsa la signora Jading, e devo anche aggiungere ad onore del vero che negli artisti che la circondano, se non sono artisti provetti, hanno però sempre quella eleganza, quella correttezza e quella distinzione di maniere che manca a molti dei nostri attori, superiori indubbiamente a quelli francesi nella naturalezza della dizione, nella manifestazione dei sentimenti e nella sincerità e nel calore delle passioni.

Milano 5 febbrajo 1902.

Alessandro Fiaschi

XX FEBBRAIO 1861

Fu in questo giorno che a Torino si spense la grande anima di Gustavo Modena.

" Morì come se si addormentasse: lui non turbarono i
" rantolosi spasimi dell'agonia, reclinò il capo placidamente e diè sor-
" ridendo l'ultimo addio a una vita che poteva dirsi un poema. Al-
" l'origliere dell'agonizzante sospiravano gli ultimi detti dell'amorosa
" donna che sempre con lui, sempre per lui, visse negli esigli, nelle
" battaglie, nelle assemblee politiche, sulle tavole sceniche, con un af-
" fetto, una devozione, un abbandono, un entusiasmo di cui sono capaci
" soltanto gli angioli in cielo e le donne innamorate sopra la terra ".

Così il Brofferio scriveva della morte del sommo artista repubblicano.

E la vita del Modena può dirsi davvero tutto un poema.

Era nato a Venezia in una casa posta nella Parrocchia di S. G. Grisostomo il 13 gennaio 1803 da Giacomo Modena e da Luigia Bernaroli Lancetti. I suoi genitori esercitavano l'arte drammatica ma il loro desiderio era di non far seguire al figlio la strada perigliosa del palcoscenico; lo posero a studiare prima a Venezia, poi a Verona da dove passò all'Università di Padova iscrivendosi alla facoltà di Giurisprudenza. — Ed a Padova incominciò a testimoniare col suo sangue quanto grande fosse in lui l'amore per la patria.

Era il 1821, aveva 18 anni, in un tafferuglio avvenuto al caffè Pedrocchi cogli aborriti soldati austriaci, rimase gravemente ferito ad un braccio che non gli fu amputato contro il parere dei medici, per la sua ostinazione. Nel 1822 ebbe la laurea in legge, e un anno dopo a Bologna, la Corte d'appello lo iscrisse nell'albo degli avvocati. Gustavo però si sentiva trascinato al teatro, una sera recitò coi filodrammatici Bolognesi; da quella sera il suo nome fu dei più noti; e il pubblico della dotta città cercava a ruba un biglietto per andare ad udirlo. Lasciò i Codici e le Pandette e si scritturò col Fabbrichesi

capo-comico assai in voga a quei tempi. Con la compagnia si presentò la prima volta a Venezia nel 1824 e nel *Saul*, sostenne degnamente la parte di David. Un giornale del tempo riferisce: " Sotto le " rozze lane dell'umile pastore che dovea esser poi il tipo leggendario " del Re *Boeme*, arpista ed eroe, vagabondo e legislatore, adultero e " autore di salmi di penitenza, Gustavo Modena fu grande „.

Recitò poi le parti di Lord Bonfield nella *Pamela* di Goldoni, il cavaliere della *Locandiera*, Icilio, Oreste, nelle tragedie d'Alfieri, Paolo nella *Francesca* del Pellico e il pubblico era affascinato dalla naturalezza del Modena, rimaneva estatico innanzi a tanta rivoluzione portata da Lui sulla scena. Egli s'era liberato da tutte le pastoie, dai convenzionalismi in cui era avvolta la recitazione d'allora ed aveva portata al teatro la verità, la vera vita. Finiti gli impegni col Fabbrichesi, Gustavo entrò nella Compagnia di suo padre, capitò a Bologna e i cittadini non furono pentiti di avere spinto all'arte coi loro applausi il giovane Modena. Nei *Baccanali* del Pindemonte riportò uno dei più colossali trionfi. Nel 1831 Gustavo era già da tempo inscritto alla Carboneria. Scoppiò la rivoluzione di Francia, molte città italiane insorsero, egli assetato d'azione lasciò la scena e corse ad Ancona. Il Generale Sercognani capo valoroso della guardia nazionale se lo tenne come segretario, e i proclami incendiari, gli appelli classici rivolti al popolo, si devono tutti alla penna di Modena che quando occorreva, lasciava il tavolo per andare a combattere. Fu del Sercognani consigliere inspirato. Voleva il Modena che la rivoluzione si portasse subito a Roma per schiacciare il Papato, qualificato più tardi da lui come " scabbia addosso all'Italia e origine di tutti i mali „. Ma Ancona non potè resistere, Modena e Fabrizi proponevano di morire sotto le ruine, si oppose il generale Zucchi, fu stipulata la capitolazione. Modena sfuggì alle grinfe Papaline, raggiunse Cesena e partecipò al conflitto sanguinoso rimasto memorabile nei fasti del popolo. Riparò poi a Marsiglia dopo una terribile traversata. Conobbe Giuseppe Mazzini che stava gettando le basi della Giovine Italia. V'erano i migliori esuli repubblicani. Gustavo non era degli ultimi per ingegno, per carattere, per fede nei destini d'Italia. Nel 1832 uscì il primo numero del giornale, organo dell'Associazione, egli fu uno dei più assidui collaboratori e conquistò presto il favore del pubblico col suo stile forbito e immaginoso. Da Marsiglia dopo le sanguinose vendette del re di Piemonte contro gli affigliati alla Giovine Italia, gli esuli andarono a Ginevra. Mazzini con essi, organizzò la spedizione di Savoia, finita miseramente per la condotta sleale del Generale Ramorino. Modena vi prese parte col grado di caporale: fallita la spedizione riparò nel Bernese

e per incarico di Mazzini diè mano ad organizzare la " Giovine Europa ". In questo periodo di tempo Gustavo conobbe la donna che fu poi sempre la sua compagna indivisibile nelle gioie e nei dolori e con lei, per le pressioni usate dai governi sulla Svizzera, dovè battere la via dall'esilio. Il governo di Bruxelles accordava agli esuli un modesto sussidio, Gustavo lo rifiutò e per vivere si occupò come correttore di stampe in una tipografia, la sua Giulia ricamava, ma i provventi non bastavano a sopperire ai bisogni, si misero allora a fare commercio di maccheroni e di formaggio; ma anche il commercio andò male. Partirono per Londra. V' erano qui raccolti emigrati di ogni parte d' Europa, fra gli altri Mazzini che oltre al lavoro politico si adoprava in quel tempo a dare impulso agli scritti di Dante già intrapresi dal Foscolo e dal Rossetti. Modena ebbe la più luminosa idea della sua vita d' artista: declamare in teatro alcuni canti della Divina Commedia. Un suo biografo dice: " Impossibile descrivere l'at-
" tenzione religiosa del pubblico, l'entusiasmo frenetico con cui erano
" accolte le più belle descrizioni e le immagini sempre vere del grande
" Alighieri. Nessuno poteva capacitarsi di tanto splendore d'arte.

" Quella gente fredda, compassata, inamidata sentì come un soffio
" di vita che la rianimava. Modena rivestiva di polpe e di carne i
" fantasmi di Dante e negli impeti lirici innalzavasi ad altezze che nes-
" suno superò mai, era l'epica sul palcoscenico, l'Epopea fatta uomo,
" si gridò viva Modena viva l'Italia.

Il genio aveva operato il miracolo. Nella scelta dei canti da rappresentare, oltre quello sublime di Francesca, ei scelse quelli che contenevano le apostrofi più fiere che l'Alighieri lanciò contro la Chiesa di Roma, i traditori e i tiranni d'Italia. Così plasmò il *Conte Ugolino*, *Capaneo*, *Manfredi*, *Farinata degli Uberti*, disse il canto dei *Simoniaci*, quello dei *Serpenti*, che il suo discepolo Ernesto Rossi, sotto l'inspirazione del suo grande maestro, ci declamava fino agli ultimi suoi anni di vita, sollevando ad entusiasmo tutti i pubblici dei nostri teatri.

Modena aveva lucida la visione dell'importanza del Papato nei destini d'Italia e scrivendo una lettera al De Benedetti suo amico, nella quale si conteneva un giudizio profondamente originale sulla Divina Commedia, così chiudeva il suo scritto: " La prima causa dei nostri
" mali, la causa perenne, la fontana che li alimenta tutti è nel Pa-
" pato; perciò io batto e ribatto su certi canti del Poema. Vorrei con-
" durre chi mi ascolta a pensare su questa grande verità, e a non
" lasciarsi distornare da altre supposizioni. Ivi sta per noi il *to be or*
" *not to be*. Chè distinzioni di corporeo da spirituale e di temporale
" da burrasca, sono sofismi di legulei.

“ Non più Papato, nè in corpo, nè in ombra, nè in soffio—questo
“ deve essere il proposito fermo d'ogni Italiano. Finchè ci resta questa
“ *scabbia addosso*, finchè questo chiodo sta infisso nelle carni della
“ povera Italia, si pesta l'acqua nel mortaio, e i cerotti del Conte di
“ Cavour non vi possono nulla; l'Italia rimane in sempiterno un se-
“ polcro di speranze e di grida. „ (1)

Concessa dall'Austria nel 1839 l'amnistia ai proscritti del Lombardo Veneto, Gustavo si portò a Milano, recitò qualche sera al *Teatro Re*, sollevando entusiasmo, poi passò al *Teatro Lentasio*. Quivi il Modena diè vita ad una delle sue meravigliose creazioni, *Luigi XI*, interpretazione originale, formidabile che ha servito poi di modello a tutti gli artisti venuti dopo. La tradizione ha portato fino ai nostri giorni le cose più artistiche che ei impresse a quel personaggio. Così il tich nervoso che fa portare rapidamente la mano all' orecchio, il passo incerto e barcollante, il pavoneggiarsi col bastoncino, il grido nella scena quando scuopre Nemour, il terrore nella descrizione ch' ei fa al frate delle sue notti insonni, e la corona ripresa dalle mani del figlio prima di morire, sono del Modena. Il Brofferio dopo averlo udito appunto nel *Luigi XI* scriveva: “ Non potrei mai dirvi abbastanza
“ come rimanessi sorpreso alla vista di quel sovrano attore. Io ho
“ veduto Talma a Parigi nell'*Amleto*, nel *Silla*, nel *Carlo VI*. Modena
“ mi parve infinitamente superiore a Talma. Oh! se Modena avesse
“ avuto la Francia per applaudirlo! . . . . . . „

Andò a Vienna, il governo infastidito del suo nome, della sua fama d'agitatore, gli impedì di presentarsi al pubblico. Ritornò a Milano, compilò il progetto di formare una vera compagnia nazionale che avrebbe dovuto risiedere a Milano almeno tre mesi, fu stabilito un premio al miglior lavoro drammatico italiano. Ma il disegno fallì, ed egli nel 1823 compose la compagnia di cui fecero parte i due Vestri ed Alessandro e Tommaso Salvini, prima donna era la Sadowscki e vi era anche il Bonazzi che pubblicò di poi la biografia del Modena da cui in gran parte sono tolti questi appunti.

Nel 1846 fece compagnia col Calloud. Intento com' era alla politica e al suo partito non si presentava al pubblico ogni sera ed aveva deciso che quando l'occasione lo avesse richiesto, al suo vecchio e provato amico avrebbe lasciato il peso della compagnia per potersi recare dove l'animo suo lo avesse chiamato. Così fu, si recò ad Udine e si arruolò coi volontari. La sua Giulia fu accolta come infermiera. Col generale Zucchi si ritirò in Palmanuova, durante l'assedio ebbe

(1) Vedi Epistolario di G. Modena. Pag. XXXVIII.

da eseguire una missione al campo di Carlo Alberto. Indicibili le angoscie della sua donna per l'assenza di lui durata 15 giorni. Caduta Palmanuova potè riunirsi alla sua diletta a Venezia. In quei 15 giorni intanto non era stato inoperoso, due volte coi suoi si era imbattuto a Treviso cogli Austriaci ma era riuscito combattendo a sottrarvisi. Si portò a Milano e notevole è una lettera di Modena che trovasi nell'epistolario diretta a suo cognato Paulet ove racconta la lotta eroica dei Milanesi e la capitolazione di Carlo Alberto.

Sono pagine di fuoco vibranti di amor patrio e che poteva scrivere solo un uomo come lui pronto a morire per l'idea che gl'infiammava l' anima. Caduta Milano si recò a Lugano e a Firenze dove fondò sempre d'accordo con Mazzini, l'Associazione nazionale coll'intento di combattere l'idea d'uno stato romano ma di oprare invece per la convocazione di una costituente italiana in Roma. Guerrazzi non era dello stesso avviso di Gustavo e memorabili sono i suoi discorsi l'uno tenuto a Livorno, l' altro in seno all' Assemblea toscana, dov'egli era stato eletto Deputato dai Fiorentini con 10.073 voti. Il 9 Febbraio 1849 in Roma era stata proclamata la repubblica che fu poi la pagina più luminosa della Storia d' Italia e il 21 di aprile Modena si pose accanto a Mazzini sempre più entusiasta nei principii di lui. La sua Giulia si ebbe la direzione del più importante Ospedale ove erano ricoverati i colpiti dalle palle francesi. Gustavo diede due recite durante l'assedio a beneficio dei feriti. Caduta Roma, col Mazzini, fu degli ultimi ad uscire dalla città. Piccinini, attore e suo compagno d'arte, gli fornì i denari per sottrarsi alla caccia dei gendarmi papalini, perchè, mirabile esempio di virtù repubblicana, gli amministratori di quel glorioso governo lasciarono intatte le casse dello stato, e ne fanno fede i documenti rilasciati dai Francesi sopraffattori. Si ridusse a recitare in Piemonte e in Liguria e nel contempo dal Governo di Toscana fu condannato in contumacia a 20 anni di galera. Le recite date in quest'ultimo periodo gli permisero di rimettersi un poco dai dissesti finanziarii subiti sopra tutto per le persecuzioni dell' Austria, e nel 1854 potè ritirarsi a riposare affittando una modesta casetta a Torre Luserna in Provincia di Pinerolo. Quando i pochi risparmi, messi insieme con tante fatiche, vennero a mancare, tentò ancora una volta qualche intrapresa commerciale, ma Modena fra le tante virtù non avea quella della speculazione e presto tutto finì. Nel 1855 Adelaide Ristori andava a Parigi, fu invitato a far parte della compagnia, rifiutò. Continuò a recitare i suoi lavori prediletti: *Filippo II*, *Luigi XI*, *Campanaro di Londra*, *Clotilde*, *Cittadino di Gand*, *Fornaretto*, *S. Piero d'Ornano*, ecc.

Nel 1858 l'Arciduca Massimiliano, reggente il Regno Lombardo Veneto, gli fece offrire di mettersi alla testa di una compagnia, gli amici insistettero presso di lui perchè accettasse, sarebbe stato il quieto vivere e l'agiatezza per gli ultimi suoi anni, tutto fu inutile, rifiutò. Egli era un carattere di ferro, odiava gli oppressori della sua patria, nulla l'avrebbe rimosso, nè l'amore dell'arte, nè la certezza di gloriosi trionfi. Più tardi nel 1858 il Conte di Cavour presentava un progetto di legge per sussidiare una compagnia drammatica. Gustavo doveva esserne il Direttore, avrebbe ricevuto come compenso della sua carica lire 12.000 all'anno. Rifiutò ancora, lui repubblicano nulla volea dagli uomini della Monarchia e per le stesse ragioni rifiutò l'offerta di una Cattedra di declamazione a Firenze fattagli da Bettino Ricasoli, e la deputazione politica. Non aveva fede che nei principii propugnati con tanto amore e con tanta dottrina da Giuseppe Mazzini e più volte quando gli parve che il suo maestro per conseguire l'unità si discostasse alcun poco dal programma, gli si pose contro. Il periodo che va dal 1859 fino all' ultimo anno di sua vita fu pieno di amarezze per lui; l'ubriacatura del popolo italiano pel Sire di Francia lo sdegnava, la pace di Villafranca lo fece andare in furore e scriveva agli amici lettere di fuoco contro i mestatori della politica che fiaccavano l'energie del paese. Non si scosse nemmeno alla chiamata di Garibaldi, egli antivedeva che l'eroico generale si sarebbe lasciato sopraffare dai faccendieri della monarchia e diceva di Garibaldi: " Poteva essere Washington, ha preferito la parte di Belisario cieco. „

Fu breve tempo a Livorno, poi a Napoli, i disagi provati, l' andamento delle cose d'Italia, contrario agli ideali per i quali avea tanto sofferto e combattuto, gli riacutizzarono il male che da tempo lo minava. Ritornò a Torino e il 20 febbraio 1861 spirò. Fu sepolto nel cimitero evangelico di quella città. I preti memori delle battaglie da lui sostenute contro essi con la penna e con la spada gli rifiutarono sepoltura. Una modesta lapide lo ricorda, il nome e le date, senz'altro.

Questa per sommi capi la vita del Modena. Egli fu, rispetto all'arte, per la testimonianza degli uomini del suo tempo, il vero riformatore del teatro italiano, riformatore nel senso che non immaginava le parti ma le interpretava, e primo fu a vestire i personaggi in rapporto al loro tempo e in armonia col loro carattere. Curava nell' esposizione scenica il più minimo dei particolari e il pubblico era soggiogato da quelle innovazioni, inusitate sino allora.

Leone Fortis, uno dei critici più autorevoli e suo avversario politico, scrisse di Lui: " Era il Michelangelo di quella scuola che affrontava " il grande repertorio. Con la sua voce nasale, che pure avea scoppi

" di collera e spasimi d'amore da mettere i brividi, con un conven-
" zionalismo di gesto ch' Egli avea creato e che era mille volte più
" artistico del vero, ha fatto fremere tutta una generazione ansante,
" palpitante, commossa. Che attore era quello, che ardimenti, che teme-
" rità di interpretazione! „.

Come uomo tenne fede all'ideale repubblicano ch' egli avea abbracciato, fino all'ultimo istante di sua vita, nè valsero a distorlo la gloria che gli veniva dalla sua arte, nè i dolori, nè i disinganni provati. Quanto più infuriava la tempesta intorno al capo del suo venerato Mazzini tanto più gli si accostava e in mezzo a inenarrabili miserie dava del Maestro questo giudizio: " Quell' uomo l' ho veduto sempre
" grande di sacrificio, di virtù personale, d'intelligenza: intelligenza è
" una piccola parola di genio. Spesso, quando io già lo stimava, e
" l' abitudine di viver solo con lui in una stanza m' avea tolta ogni
" possibilità di fascino, spesso mi metteva a considerare la potenza
" del suo cranio e ne stupiva, e mi convinceva sempre più che non
" lo conosceva ancora. Fido in lui più che in Washington e giuro in
" lui: e prima di giurare in lui, ho pensato e sentito da me; e dico
" che i principii suoi uniranno l'Italia e l'Europa e che i suoi prin-
" cipii non hanno migliore interprete di lui, nè possono essere con-
" fidati a ministro più santo e più infaticato e potente di lui „.

Mirabile esempio di tenacia e di fede!

L'anno venturo ai 13 di gennaio compiono cento anni dalla nascita di un tant' uomo. Sarà possibile allora che il Comitato costituitosi in Venezia per erigergli un monumento si sia destato da un letargo che dura ormai da troppo tempo?

Vogliamo sperarlo! Ma dalle pagine di questa " Rivista Teatrale „ che già fu iniziatrice di altre nobili e geniali proposte, parta il monito solenne che è dovere dell' Arte drammatica in ispecie, dell'Italia tutta, di festeggiare il centenario della nascita di Gustavo Modena.

Paolo Cantinelli

Il Palcoscenico

“Germania„ del maestro Franchetti alla “Scala„ di Milano

Se il mio zelo di corrispondente mi aveva suggerito di mandarvi, subito dopo la prima audizione dell'opera, un articolo che desse conto ai lettori della *Rivista* del successo e dell'opera d'arte, la mia coscienza mi avvertì che il farlo sarebbe stata cosa precipitata e prosuntuosa. Non è dopo una sola audizione che si possa dare un giudizio, non dirò competente, ma neppure approssimativo, sopra un lavoro di questa mole e di questa importanza; sopra tutto quando si tratta di una prima rappresentazione alla *Scala*, rappresentazione cioè che è spettacolo a sè stessa e che offre anche al più concentrato uditore tante ragioni di distrazione e, diciamolo pure, di disattenzione.

Parliamone dunque oggi, diciamo di questa *Germania* spassionatamente senza esagerare la portata del suo successo, in uno o in altro senso, senza preconcetti di scuole e senza feticismi di persone.

È opera d'arte?

È lavoro teatrale?

È successo vero, generale, duraturo, garanzia d'altri successi altrettanto veri, generali, duraturi?

Prendo le mosse dal libretto. Oramai parola e musica formano tale un complesso unico ed indissolubile, che non è possibile cercare pregi o difetti nell' una senza metterli in immediato confronto con quelli dell' altro. Il libretto dell'Illica è come un'arma a doppio taglio: presenta gli elementi del successo e quelli dell' insuccesso contemporaneamente. È un libretto buono, perchè contiene forti situazioni e felici momenti lirici. È un libretto cattivo perchè presenta grandi difficoltà ed elementi disparati che non è agevole al musicista di cogliere, fondere, amalgamare in un tutto armonico, omogeneo, completo. Illica ha spesso questo difetto. Ha un' alta visione dell'opera d'arte, ha una esatta educazione della situazione ed una invidiabile sicurezza degli effetti; ma poi, di mano in mano che il suo lavoro procede ed il suo studio dell'argomento si approfondisce e si allarga, perde di vista, dirò così, i contorni precisi dell'opera sua, cade nell'indeterminato, si perde nei particolari, li moltiplica, li affastella, li sovrappone gli uni agli altri con grave danno della chiarezza e della unità. Ciò che non sa-

rebbe errore grave nella forma romantica, lo è — e gravissimo — in quella teatrale: nella prima un carattere, una situazione, un sentimento possono essere la risultante di molte azioni combinate, di molti dettagli poco significanti e poco precisi, di molte sfumature appena percettibili, ma nella seconda, quella lirica sopratutto, devono essere disegnate con mano sicura, con tratti forti e decisi, con evidenza di linea e di coloriti. *Germania* era appunto uno di quei drammi lirici alla cui lettura si diceva: è un forte lavoro! ma si aggiungeva subito: però non sarà facile musicarlo. Esso dunque può avere ispirato il musicista, ma non l'ha certamente aiutato.

Per mettere in musica un dramma così concepito e scritto, occorre un maestro che sia ad un tempo grande musicista ed abile operista, occorre cioè la prima qualità per fare l'opera d'arte; la seconda per fare opera teatrale — entrambe per scrivere l'opera completa.

I difetti di questa *Germania*, come i suoi pregi, sono identici a quelli del suo *Chenier*. Questi aveva trovato nel Giordano l'operista. *Germania* ha trovato il musicista profondo. Il primo l'ha illustrata musicalmente con invidiabile senso teatrale, il secondo con un alto senso estetico. Per questo io credo che *Germania* sarà più apprezzata dai critici e *Chenier* più applaudito dai pubblici.

E, senza volerlo, ho già espresso, sia pure sinteticamente, il mio giudizio. Non mi si dica la vecchia frase che i confronti sono odiosi: bisognava, se non si voleva che il pubblico ne facesse, non musicare un libretto che nella sua struttura e talvolta persino nei dettagli ne rammentasse tanto un altro. Come pretendere per esempio che tutto il secondo quadro di *Germania* non richiamasse alla memoria tutto il terzo atto del *Chenier*? Persino il lieve episodio di *Madelon* vi ha il suo riscontro.

Detto dunque in che cosa consista il principale difetto del dramma, è trovato quello dello spartito. Quel difetto poteva scomparire, divenire meno evidente, vi è invece rimasto, vi si è anzi accentuato a detrimento dell'interesse ed anche della verità.

Cito due punti capitali dell'opera: quello in cui Federico apprende ad un tempo la fuga di Ricke ed il tradimento di Worms e quello del duello tra Worms e Federico. Due grandi forti drammatici momenti, che costituiscono, colla scena ultima, l'elemento passionale del poema. Vedete come quelle due scene si svolgono. Federico chiama la sua sposa, non ne ha risposta, si turba, trova la sua lettera, la legge, da essa apprende la sua sventura e sospetta il suo disonore, il nome di Worms corre alla sua mente e viene alle sue labbra, piange e maledice insieme... Voi aspettate a questo punto qualche cosa di altamente forte, sentito, vibrante che vi afferri e vi commuova, diciamo pure la parola, aspettate un effetto. E invece la scena si svolge in modo che le lagrime dell'infelice e i suoi propositi di vendetta non vi danno brividi nè di commozione nè di terrore. Federico in quel supremo momento della sua vita in cui tutto si spezza dentro di lui, procede ad un interrogatorio e la piccola cognata gli narra lentamente e placidamente delle lievi cose che rafforzano il sospetto

e raffreddano tutto quel magnifico finale. La musica dovendo seguire lo stesso procedimento, si spezza, si diluisce, perde di teatralità e, quello che è peggio, di sincerità. La scena del duello è mancata, Federico prima mascherato poi a viso scoperto attacca vivamente Worms, poi lo insulta, poi lo sfida, poi lo schiaffeggia e Worms non reagisce, si fa anzi umile, getta la spada, s'inginocchia davanti al suo offensore. Sarà cristiano, ma non è estetico. La musica illustra tutto ciò e diventa fredda, lenta, monotona. Troppa coscienza! Il maestro ha rispettato troppo il poeta e ne ha musicato ogni parola, ogni sospiro, ogni occhiata, direi, ogni pensiero, ha musicato non i versi soltanto, ma anche le didascalie lunghe, inutili, ingombranti, qualche volta un pochino grottesche, di cui l'Illica ha rimpinzato le sue scene.

Questo processo spiega il senso di stanchezza che l'opera produce, pur non essendo eccessivamente lunga. Se anche volessi trovare qualche ragione puramente tecnica a spiegare quella monotonia che tutto il pubblico ha riscontrato nello spartito, dovrei dire che il Franchetti ha abusato di taluni procedimenti orchestrali e accennerei ai troppo unisoni dei violini col canto, alle troppo uniformi perorazioni affidate agli archi, alla troppo laboriosità del clarino che non pare sempre tanto opportunamente usato quanto lo è, ad esempio, nello splendido preludio dell' epilogo. Ma questi appunti d'indole tecnica non sarebbero che inezie le quali lascierebbero sempre all'autore il primato tra i giovani operisti italiani quale musicista. E qui sono lieto di significargli tutto il mio entusiasmo per la sua poderosa tavolozza orchestrale che non ha segreti per lui e che dev'essere ammirata da tutti, senza riserve.

L'opera si apre senza preludio con un semplice dialogato che procede un po' incolore sino al brano della visione di Worms, un po' lento, ma nobile ed alto nelle idee e nella condotta. Subito dopo riprende il sistema primitivo delle frasi spezzate, sottolineate dall'orchestra, interrotto dal canto lontano e caratteristico dei mulattieri, veramente bello. Il duetto *Worms-Ricke* non contiene forse la frase che scuota, ma il canto vi si fa ad ogni modo più vibrante e la perorazione riesce a strappare al pubblico il primo applauso. Da questo punto l'atto diventa più mosso e piace di più.

L' invocazione di *Federico*, per quanto meno eroica di quanto occorrerebbe, la susseguente presentazione, l'inno di Weber, cantato in coro e interrotto dal grido d'allarme che la Volpe manda dall'alto del granaio, costituiscono una pagina poderosa ed elettrizzante. Il finale misurato e rapido chiede una seconda volta l'effetto al canto di Weber affidato alla sola voce di Jane e per la seconda volta l'ottiene.

Il primo quadro ha bellissime pagine. Basti citare la freschezza campestre di tutta la prima parte, il duetto d'amore che ha squisite delicatezze, la partenza di Ricke. Ho già accennato al finale. La tempesta che dovrebbe scoppiare nell' animo di Federico e trasfondersi nel pubblico con una di quelle pagine calde, umane, vibranti che sono il *clou* di uno spartito, si

stempera e si perde in un inutile ed insignificante duettino, che mal poteva, anche per la sua forma, ispirare il maestro. Sentite queste strofette:

Jane — Sempre piangeva
e se chiedevo:
Perchè?... Taceva
Io pur piangevo.
Federico — Dunque piangeva sempre!
Jane — Ai giuochi miei
più non giuocavo
vicino a lei
stavo e guardavo.
Federico — Di.....
Jane — Sola credendosi
un dì seduta
l'ho udita in lacrime
dir: son perduta!
Federico — Perduta!
Jane — E cupa e assorta
l'udia soventi
dir fra i lamenti:
ah! fossi morta.

Convenitene: è molto brutto tutto questo.

Il secondo quadro riesce, malgrado l' intensità dell' azione drammatica, alquanto grigio, per quanto vi siano ottimi episodi e splendidi brani ed il finale abbia un magnifico effetto di sonorità a cui non è estranea qualche reminiscenza dell' *Asrael*.

Ed eccoci alla pagina magistrale, a quella che da sola basterebbe ad affermare il valore del musicista ed anche a delineare il genere che meglio si attaglia al suo temperamento. Il preludio all' epilogo è uno squarcio sinfonico di una sapienza e di una genialità veramente ammirabile. Forse il maestro vi ha reso più la poesia che la tragedia del supremo momento, più il lamento che la bestemmia, più l' idealità del combattente che l' orrore del combattimento, ma evidentemente la battaglia non parve a lui altro che un episodio del dramma, mentre quella idealità era lo scopo vero ed alto di tutta l' epopea. Poche battute di un crescendo impressionante mettono l' uditorio per così dire, nell' ambiente e poi l' orchestra canta le supreme e dolci visioni dei morenti a cui esse rendono meno dolorosa la dipartita e descrive con tocchi magistrali la fantastica cavalcata che a niuna altra somiglia e che pure non pare indegna di figurare accanto a quelle celebrate di Berlioz e di Wagner. Lunga è l' agonia di Federico e lungo è il lamento di Ricke, ma domina tale nobiltà di espressione in questo tragico epilogo che la commozione non viene meno sino alla sua ultima nota. La visione di Napoleone in ritirata avrebbe tolto meno effetto al finale se non si fosse tentato di renderla visibile al pubblico.

Certe creazioni grandiose non possono trovare nei limiti di un palcoscenico e nell'abilità di un macchinista cornice e mezzi d'attuazione degni e sufficienti. Meglio lasciarle immaginare: la fantasia, quando sopratutto è suggestionata da un'azione potente e da una musica poderosa, supplisce alla mancanza della visione reale delle cose.

Posso ora rispondere alle domande che mi ero posto in principio della mia lettera.

L'opera d'arte c'è, ed opera alta, nobile, ammirabile.

All'opera teatrale nuoce una lentezza dovuta alla pletorica formazione del libretto ed una uniformità, aiutata dal taglio convenzionale e dalla condotta grigia dell'azione.

Il successo quindi non mancherà mai a questa *Germania* quando abbia un pubblico elevato e competente, il che auguro di cuore al maestro, che lo merita per il suo valore, la sua coscienza, la sua operosità.

Ma sopratutto l'esito di Milano lo metta in guardia contro i consigli di taluni critici che continuano a raccomandargli l'italianità. La stessa raccomandazione gli avevano fatta dopo l'*Asrael* e dopo il *Colombo*. Ed egli per essere più italiano, aveva scritto *Fior d'Alpe* e *Pourceaugnac,* forzando evidentemente il suo temperamento. Oggi egli ha lasciato, in parte almeno, a questo suo temperamento, libero sfogo ed ha scritto una nuova opera d'arte. Lasci dunque i critici piccini a sbizzarrirsi sulla bizantina discussione della preminenza della voce sull'orchestra e ad invocare musica italiana quasi che l'italianità fosse condannata al clichè e non avesse il diritto di seguire liberamente il volo della propria fantasia e di affermarsi poderosa e geniale anche in campi dove altri hanno mietuto allori imperituri; li lasci alla loro presuntuosa mania di dare consigli a chi domanda loro soltanto il giudizio, come se il talento creativo potesse contenersi, adattarsi, disciplinasi, travestirsi e come se la natura artistica potesse violentarsi, plasmando l'opera sua sui modelli preparati dagli altri. Egli può farlo, ed ha il dovere di farlo egli che non ha il bisogno nè la vanità dell'immediato successo commerciale, ma può guardare all'avvenire e domandare ad esso un giudizio meno clamoroso ma più duraturo.

Tralascio di dirvi dell'esecuzione: oramai la stampa quotidiana ne ha dato ampi ed esaurienti resoconti. Meravigliosa per le masse orchestrali e corali, non fu perfetta pei solisti. Forse nessuno era a posto. Più di tutti Sammarco, meno di tutti Caruso.

Intanto le rappresentazioni di *Germania* continuano ed il successo si mantiene, se non entusiastico, alto e serio. Me ne compiaccio perchè, se io non la credo l'opera più completa di Franchetti, credo però che l'omaggio del pubblico intelligente non le debba mancare.

Oreste Poggio

" A basso porto „ Dramma lirico in tre atti di E. Checchi, musica di Niccola Spinelli.

La sera dell' otto marzo, al *Teatro Vittorio Emanuele*, l' impresa Cesari mise in scena questo lavoro, se non con tutta la cura che lo spartito esigerebbe, tuttavia con mezzi discreti : ed il successo fu pieno, tanto da rappresentare per lo Spinelli, fra noi, una serata veramente lusinghiera.

Ora, questo stesso lieto scioglimento mi convince a dire più chiaro il mio pensiero al maestro, che merita realmente ogni stima e quindi ogni franchezza da parte di un cultore degli studii suoi.

Anche avversando il piccolo dramma verista, che nella storia musicale dell' Italia contemporanea segnerà una fase ingloriosa, io mi sentirei lieto qualora un esempio valesse a modificare le mie prime convinzioni: perchè i trionfi di questo genere ibrido mi sembrerebbero per lo meno giustificati, e nell' entusiasmo del pubblico sarei condotto a riconoscere il premio dovuto ad ogni vero valore.

Senonchè, quasi a farlo apposta, ogni nuovo successo reca una nuova delusione: e l' esito felicissimo di questo " A basso porto „, ottenuto senza contrasti e con un crescendo simpatico di ovazioni, non valse a scuotere affatto il mio primo pensiero.

L' opera del maestro Spinelli, senza affollare alla prima rappresentazione il *Vittorio*, aveva tuttavia raccolto un pubblico attento, privo di amici zelanti o d' ammiratori appassionati. L' applauso era quindi prova assoluta di godimento provato dagli intervenuti, senza lo stimolo di altre occulte ragioni : e l' applauso cominciò al preludio che venne bissato, si estese a tutto l' atto primo, spesseggiò nel secondo con replica della canzone sulla prima scena e del finale, risuonò entusiastico alla fine dell' opera.

Con tuttociò, uscendo, io era ancora condotto a chiedermi se la mano del maestro, realmente esperta di tutto quanto alla tecnica sembri riferirsi, avesse scolpito una vera opera d'arte : e la risposta, pur troppo, era ancor negativa.

È inutile illudersi. La musica, nata a ridire le voci del sogno e del mistero, vive nello spazio e nel tempo infinito, ma nella minuscola vita del sogno intristisce e decade. Datele il grande nel bene e nel male, il candore dell' angelo o la tetra profondità del demone tentatore, ed essa riuscirà ancora a battere le ali nel volo affascinante: costringetela per contro a ridire le cure borghesi della femminetta mondana o dello scroccone dorato, e la bella dea muoverà incerta nel viaggio, con rischio imminente di perdere l' equilibrio. trascinando il maestro nella caduta fatale.

Io comprendo benissimo che sulla scena possa apparire una *Carmen* o un don Josè innamorato e umanamente infelice, perchè l' autore de la novella, penetrando nella coscienza del mondo, ne trasse due parvenze universali; onde in quei tipi, umanamente veri, parla ancora un linguaggio gigante, a tutti noto, eccitatore in tutti di associazioni, memorie, sogni e fantasime vissute.

Allora questa universalità, ingigantendo i caratteri, innalza la povera creatura umana sino al piedistallo da cui la musica non può scendere senza rinunziare al fascino ideale. Ma quando invece l'artefice ad altro non giunga se non a riprodurre borghesemente, come fece il Cognetti, scene volgari della mala vita, quando la bassezza e la piccineria costituiscono il fondo di questi personaggi, allora ogni tentativo per nobilitarli coll' arte dei suoni dovrà approdare a povero risultato. O la musica vorrà scendere sino ad essi, e diverrà come essi volgare: o pretenderà salire, trascinandoli nel suo volo: e tosto o tardi finirà per accorgersi a tutto suo danno che non v'è cosa più ridicola dell' antitesi fra il *volere* ed il *potere*.

*

Detto ciò, è accennato il difetto cardinale di questo " A basso porto ", ove un maestro disinvolto e svelto tratta con mano sicura la forma musicale, e ne ottiene effetto facile ed intuitivo, senza riuscire tuttavia a scongiurare l' influenza deleteria dell' ambiente trascelto.

Chiarissimo nell' invenzione melodica, sebbene privo di vera impronta individuale, lo spartito fila veloce, efficace, pieno in apparenza, di slancio e di vita. Solo ciò che apparisce slancio appassionato si riduce spesso ad enfasi voluta, resa necessaria dalla brevità del passo in quei miseri camorristi o in quelle donne meschine: precisamente come il palpito ritmato della vita viene simulato talvolta dalle solite blandizie dello strumentale, ove qualche raddoppio nel quartetto o qualche gocciola argentina dell'arpa produce l' effetto momentaneo della caffeina nel corpo di un morente.

Senza limitarvi alla lettura dello spartito (che male renderebbe l'impressione finale del lavoro), recatevi non appena se ne presenti l'occasione ad ascoltare quest' opera, che merita più di altre uno studio accurato. E vi convincerete che le perorazioni continue, l'ansimare di alcuni ruvidi scatti orchestrali, destinati a dar la spinta ad una bravata di camorristi o ad una maledizione muliebre, potrebbero assai meglio sorreggere i detti e le azioni di giganti, che non quelli di viziosi volgari o di pettegole faccendiere. Sono questi i punti in cui la musica prende il sopravvento, creando antagonismi che riescono a tutto danno dell'impressione unitaria finale.

Per contro, in altri punti vi sembrerà di essere quasi urtati da un'improvvisa volgarità piccina e poverettamente borghese: e saranno queste le logiche influenze dell'ambiente, che s'impone al compositore: come nel vacuo intermezzo mandolinistico, nella scena delle canzoni, che rispondono realmente al momento descritto, ma vi fanno ripensare se sia proprio necessario spendere tanta massa di strumenti e di voci per così povero risultato.

Dopo un'audizione accurata apprezzerete la dote rara, che già rilevai, della facilità largamente melodica: applaudirete lo strumentale vario e sicuro, sebbene troppo spesso chiassoso: riconoscerete la bontà dell' intero atto secondo, l' efficacia descrittiva della prima scena dell' atto primo: ed

augurerete bene del maestro, solo sperando che in opere venture egli non si lasci attrarre da una tendenza malata e momentanea della piccola scena lirica, ora già avviantesi su nuovo cammino.

Torino, Marzo 1902.

L. A. Villanis

La " Francesca da Rimini „ del Cagnoni all' " Adriano „ di Roma

Il chiasso destato dalla nuova tragedia del D'Annunzio ha risvegliato dopo lungo sonno una delle molte opere dimenticate del buon maestro Antonio Cagnoni, la quale appunto ha per soggetto i casi di *Francesca da Rimini*. Esumazione d'occasione, intesa a completare, profittando della stuzzicata curiosità del pubblico, il programma di una stagione anch' essa di occasione, e che ha permesso ai giovani di far conoscenza un pò più completa con un compositore di cui generalmente si ricorda una sola opera, non felice in tutto, ma che è rimasta a lungo sul teatro per virtù di un artista innamoratosi di una parte che gli permetteva di far pompa di eccezionali virtuosità: parlo del *Don Bucefalo* e del Bottero.

È certo che il povero Cagnoni é stato vittima della giustificata predilezione del Bottero, come ora è vittima del D' Annunzio: infatti sarebbe stato per lui preferibile che il grande cantante avesse eseguito più spesso il *Michele Perrin* o il *Papà Martin*, due opere che avrebbero più genialmente che il *Don Bucefalo* rappresentato la produzione musicale semiseria del Cagnoni; così come ora meglio avrebbe provveduto alla fama di lui quale compositore di opere serie qualche altro dei suoi spartiti, più fresco e spontaneo di questa *Francesca*, ultimo frutto del suo ingegno, non privo di pregi, ma troppo invecchiato.

Cominciando dal libretto, antipatica e prosastica sbrodolatura del Ghislanzoni, fatto proprio su quel burlesco schema di libretto d'opera seria dal Ghislanzoni stesso pubblicato nel suo *libro allegro*, zeppo di luoghi comuni e di rimpinzature ultra-melodrammatiche (frati, menestrelli e traditori gratuiti a tutto spiano): per venire alla musica, tutto è vecchio e di maniera nei quattro atti della *Francesca da Rimini* del Cagnoni, e non v' è quasi mai, tolto appena qualche momento al quarto atto, la ispirazione potente e geniale che trasporta l'uditore, e fa restar viva l' opera d' arte in ogni tempo, a malgrado delle trasformazioni del gusto, delle transitorie bizzarrie della moda.

Quello però che ha gradevolmente impressionato il pubblico del *teatro Adriano*, e ha fatto sì che l' opera si è ripetuta molte volte, è la serena semplicità che impera nello spartito del Cagnoni.

In questi tempi in cui anche i musicisti meglio dotati si abbandonano a sforzi acrobatici per apparire originali, falsando perfino le loro più pregevoli attitudini, e fanno la voce grossa e vanno a caccia di bizzarrie e di contorsioni che alterano i connotati della stessa arte loro, tanto per sorprendere l' uditorio, fa piacere incontrare un musicista schietto e sincero.

che scrive con semplicità e chiarezza, svolgendo con larghezza le melodie veramente italiane che gli si presentano alla mente, e che, senza dir nulla di nuovo, espone con buon senso e ordinatamente, da galantuomo di altri tempi, le sue idee sanamente borghesi.

È certo che nella esumazione di un' opera vecchia bisogna procedere con molto riguardo, e far sì che la bontà della esecuzione attenui le rughe e rinfreschi i colori troppo smorti: non in tutto si è ora fatto ciò per la *Francesca* del Cagnoni. Non che la esecuzione possa dirsi cattiva; tutt' altro, artisti veramente encomiabili e volenterosi hanno assunto le non poche parti dell' opera, e hanno cantato e cantano con vero impegno. Manca però calore e vita nella concertazione e direzione di questo spartito; manca quell' alto grado di intuizione artistica e quella raffinatezza nella interpretazione per cui una esecuzione si eleva al di sopra del livello di un' aurea mediocrità, ammissibile questa soltanto per opere che abbiano in sè tanta vitalità e tanta vigoria da poter fare a meno di quel fascino che artisti di gran valore possono aggiungere all' opera d' arte loro affidata.

In conclusione, uno spettacolo non necessario; non spregevole, ma che lascia il tempo che trova. La *Francesca* del Cagnoni tornerà a dormire negli scaffali dell' editore, finchè un altro d' Annunzio sarà nuovamente tentato dalla portentosa creazione dell' Allighieri, e, al solito, ad onta di ogni suo affannarsi per dar nuova vita alla grande peccatrice, apparirà meschino, e impotente di fronte alle terzine immortali.

Giorgio Barini

La “ Bohème „ di R. Leoncavallo al “ S. Carlo „ di Napoli

La nota interessante di questo scorcio di stagione è stata, senza dubbio, la prima rappresentazione fra noi della *Bohème*, parole e musica di Ruggiero Leoncavallo. Già cinque anni sono trascorsi, da che questo lavoro è stato per la prima volta presentato al pubblico, e moltissime cose sono state scritte e dette intorno al suo valore. Però parliamo piuttosto dell'accoglienza, che quest' opera ha avuta a Napoli. È stato un successo? o... viceversa? In verità non è facile assodare fino a che punto sia giunto il successo, poichè, diciamolo subito, il successo vi è stato, almeno sotto la forma dell' applauso caldo e frequente all' indirizzo dell' autore.

Dicevo dunque che non mi sembrava facile discernere il limite del successo; infatti mentre la sala del teatro risuonava ancora dei recenti battimani, i comenti più svariati venivano formulati sul merito del lavoro ed in verità sono state a tal'uopo affermate le cose più strane e svariate.

Che il lavoro di Ruggiero Leoncavallo porga il fianco alla critica è ben vero; non di meno per giudicare serenamente è necessario, anco per poco, accettare *a priori* le idee che l' A. mostra nutrire a proposito del dramma musicale.

Il Leoncavallo è di quelli che ad ogni costo vogliono sulla scena il vero, l'umano, anche nelle più rudi manifestazioni, e però mal si apporrebbero

coloro che volessero condannare la sua *Bohème*, sol perchè ritrovano in essa elementi, che in vero possono sembrare non omogenei al gusto loro.

Nel romanzo del Murger il comico è, quasi direi, fuso con il drammatico; il nostro maestro-librettista ha preferito invece racchiudere l'elemento comico nei due primi atti del suo lavoro per poi abbandonarsi completamente al dramma forte negli ultimi due. Ha avuto egli ragione? In verità non mi pare; ed a ciò è in gran parte dovuto quel lieve senso di monotonia prodotto dall'uniformità delle tinte e dall'assenza dell'immediato contrasto. Del resto, salvo ciò, il libretto è di una costruzione addirittura ammirevole e, se si esclude qualche brutto verso o zoppicante, risulta di eccellente fattura.

La musica poi di questa *Bohème* è senza fallo il prodotto di un musicista esperto ed assennato. Niun vero difetto si può imputare alla musicale costruzione di questa opera; sopra tutto un costante e puro concetto della forma, un armonizzare sobrio ed efficace, uno strumentale squisito rendono l'A. degno dell'encomio e del plauso più sincero.

Ma...., il *ma* è presto enunciato: quasi sempre sull'idee musicali si cerca invano quell'artistica personalità che, pur essendo lontana dall'originalità vera, conferisce un carattere proprio alla melodia. Ecco, pur troppo, il gran fallo. Tutto quanto si ode *cantare* su questa *Bohème*, sembra già vecchio, già udito altra volta, pur non potendo precisare come e quando.

L'esecuzione è stata, senza altro dire, ottima da parte della signorina Santarelli (*Mimì*) e del baritono Arcangeli (*Schaunard*); mediocre da parte della signorina Giacchetti (*Musette*); di Marcello e Rodolfo è carità non parlare.

il Duca di Mantova

Voci del Peristilio

— Mercoledì, 26 marzo, con un saluto schietto e riverente degl' insegnanti e degli alunni del Conservatorio di S. Pietro a Majella, Pietro Platania ha preso commiato per lasciare il posto di direttore dell' insigne Istituto, ov' egli per 17 anni ha portato il suo consiglio illuminato e sereno, sempre ascoltato, sempre venerato, a Giuseppe Martucci, gloria d' Italia ed orgoglio di Napoli. Giuseppe Martucci, salutato nell' addio a Bologna e nell' arrivo a Napoli con commozione, ha già preso possesso dell' alto ufficio.

— Invitato da Enrico Morelli, L. A. Villanis ha parlato alla Società di Letture scientifiche di Genova su " Lo Spirito moderno nella Musica. " Il conferenziere è stato applaudito. Del nostro L. A. Villanis con successo importante è stato anche eseguita nei concerti reali del *San Carlo* di Lisbona, alla presenza della Casa regnante e sotto la direzione di Luigi Mancinelli, la " Suite antica per quartetto raddoppiato. " La critica ha giudicato il lavoro con molta serietà ed ha rilevato il pregio delle forme amplissime che si riscontrano in quasi tutti i tempi e specialmente nel minuetto e nella gavotta, veri modelli di musica classica strumentale.

— La conferenza " Teatro sociologico " tenuta al *Circolo Calabrese* da G. M. Scalinger, è lavoro serio di critica e di storia del teatro. E come tale fu lodata ed applaudita.

— *Uno degli onesti* di Roberto Bracco, tradotto in russo, è stato rappresentato al *teatro Grande* di Varsavia.

— Al *Teatro Principe Reggente* di Monaco, inauguratosi lo scorso anno, e che agisce completando col teatro di Beyreuth il ciclo delle opere Wagneriane, dal 9 Agosto si daranno 20 rappresentazioni con *Maestri Cantori, Tristano ed Isotta, Tannhäuser* e *Lohengrin*. La direzione generale è tenuta dal celebre Possard, il quale ha organizzato al *Teatro Reale* di Monaco due cicli, uno con *Flauto magico, Matrimonio di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte* di Mozart, e l' altro con recite di tragedie celebri tedesche intercalate da intermezzi musicali. Il ciclo di Beyreuth poi comincerà il 22 luglio con *Vascello Fantasma, Parsifal* e *Anello del Nibelungo.*

— Giovanni Emanuel continua a migliorare. Il grande attore commosso dalle tante prove di affetto, di stima e di simpatia cui è stato fatto segno durante la sua malattia, si propone al più presto di rispondere personalmente a tutti con poche parole rilevanti la gratitudine del suo cuore.

— La compagnia Reiter-Pasta ha rappresentato al *Sannazaro* di Napoli le seguenti novità italiane: *Il Santo* di Diego de Gregorio, *Anime delinquenti* di G. Gaggiano e *Lionella* di Ottavio de Sica. Delle tre ha avuto miglior successo *Il Santo.*

— Verso la fine di questo Aprile a Torino sarà rappresentato il " Consuelo " che l' insigne pianista e compositore Alfonso Rendano ha scritto su libretto di Francesco Cimmino.

— Con la fine di marzo è stata chiusa la " Casa di Goldoni ". È dimostrabile, e sarà fatto con calma, che nella iniziativa Novelliana non è mancata l'impresa d'arte, bensì è mancata quella d'una forte speculazione, cui probabilmente avevano mirato i maggiori cooperatori del grande artista.

— Il celebre attore spagnuolo Antonio Vico è morto a Cuba ed i teatri di Madrid rimasero chiusi in segno di lutto.

Il 1° maggio la *Rivista* sarà pubblicata in fascicolo doppio.

Guglielmo Privato

Dell'arte frammentaria nella produzione

E NELLE INTERPRETAZIONI DEL TEATRO DRAMMATICO

Da qualche tempo in qua gli artisti drammatici, nella loro maggioranza, vivendo un personaggio scenico, colgono di questo più lati, quelli che più segnano una traccia, un momento di forte azione, e non ne sviluppano tutta la gamma della vita, tutta la linea entro i cui limiti sono fissate le energie sue nei rapporti del dramma che lo contiene. Ne risulta un' interpretazione frammentaria che talvolta rispecchia troppo la natura del componimento, anch' esso non compatto, non organico, non saldo, non esplicante e rivestente un netto e preciso carattere artistico, un' opera d' arte dalla concezione singolarmente soggettiva, serrata, unilinea. La frammentarietà, nei processi d' arte drammatica, non è un difetto; è però necessario che muova da premesse razionali, opportune, rispondenti a necessità specifiche ed ineluttabili; in una parola, che non parta da criterii arbitrarii. Vi sono produzioni artistiche che contengono brani vivi di vita; in questo caso l' essenza frammentaria si eleva a legge d' arte, e come tale, la sua vitalità è riguardata al modo istesso che quella ond' è animata un' opera in possesso d' una sostanza coesiva di granitica forza. Per chiarire il concetto informatore di questo articolo, avverto il lettore, ch' io ritengo che una produzione d' arte dramma-

tica di contenuto frammentario, che non sia sussidiata dal vigore d'una linea comprensiva, dotata di tutti gli elementi utili alla rappresentazione, d'una linea tracciata a solchi profondi e tali che nulla può accadere a che non sia percorsa tutta e con sicurezza da chi è chiamato a seguirne lo sviluppo e il rilievo, è cattiva produzione.

Un dramma che trae la sua origine dall'osservazione diretta della vita rimane sempre incompiuto, come incompiute rimangono le azioni della vita istessa.

In questo senso va inteso il *contenuto* frammentario. Sicchè, uno o più casi della vita riprodotti sulla scena sotto l'egida d'una linea d'arte che li anatomizzi e fonda, animi e colorisca, costituiscono appunto la prova di ciò che sia la produzione a base di essenza frammentaria, scaldata e illuminata dal senso e dal magistero dell'arte, e quindi degna di rispetto, quando dall'esame critico cui viene sottoposta, risultano autentiche le qualità principali delle quali dev'essere provveduta.

Abbiamo, dunque, detto che una produzione drammatica di soggetto frammentario sussiste e sta, quando la linea d'arte in cui è contenuta, è sì vigorosa e salda da renderne integra per calore e per colore la rappresentazione scenica. Ed abbiamo pur detto che l'alito dell'arte salva la concezione frammentaria, nell'atto della sua rivelazione sulla scena, dal difetto della oggettività arida ed incolore.

L'interprete che trascuri i particolari scenici che concorrono alla formazione del personaggio artistico, compie opera imperfetta nei rapporti della vitalità del personaggio medesimo, e brutta in quelli dei buoni postulati dell'estetica teatrale.

Il suo principal compito, a rigor d'arte, sarebbe quello di penetrare in ogni latébra della figura alla quale si appresta a trasfondere il proprio spirito, anzi la vita del proprio spirito, assoggettandola ai sensi di quello il cui mistero è chiamato ad intendere e a svelare. Quest'opera di penetrazione, dirò così, elaborativa, va sviluppata a gradi, a traverso a comenti opportuni; va ordinata secondo la relativa sua naturale evoluzione; va animata a rigore della sua origine biologica; va colorita in conformità di ciò che deve rappresentare nel campo in cui si è voluta farla vivere; va intonata al mondo nel quale debbono svolgersi le azioni che è chiamata a compiere. In questo studio nulla vi può essere di saltellante, di affastellante: nessuna idea propria deve concorrere alla rivelazione del patrimonio delle idee ond'è dotato il personaggio di cui l'in-

terprete muove a viverne, come si dice, la vita. Il suo dovere è di capire, il suo valore sta nel rendere ciò che ha capito con finzione alta di arte, che nulla deve invidiare alla stessa natura.

La simpatia per quel momento o per quell'altro; l'impiego di abilità per *combinare* una situazione teatrale capace di vellicare il gusto grossolano, anzi il nessun gusto, d'una folla rimasta allo stato di selvaggia, sono qualità negative, sono fattori d'inferiorità, per cui ai quadri scenici vien tolta ogni armonia.

Questa preparazione individuale rende possibile il risultato d'insieme a cui deve obbedire, come suo primo requisito, come prima sua severa e ineluttabile legge, una rappresentazione teatrale.

Non sono le discipline che mancano al teatro, è il malvolere, è una malsana vanità personale, è la morbosa corsa alla vittoria individualistica, che le annulla per sottrarre la scena al suo vero destino. L'errore sta nel credere che all'interprete sia serbato un altro còmpito che non sia quello di animare le creature già nutrite d'intelletto e di cuore e plasmate dall'artista creatore. Di questo errore — purtroppo! — vive la maggioranza degli artisti-esecutori, specie di quella nata all'ombra delle torri e dei campanili del *bello italo regno*. E contro questo errore convien combattere, con forza, con fede, con persistente ragione, per sottrarre il teatro da uno dei suoi maggiori pericoli di snaturamento. A quale scopo si sarebbe invocata da secoli una riforma del teatro? Quale bisogno avrebbe tratto Eschilo a sostituirsi a Tespi? E perchè gli occhi e i cuori degli italiani si sarebbero levati con tanta gratitudine verso il Dati, che oltre cinquecento anni fa, offrì le prime linee d'un lavoro scenico organico, mentre pure la loro memoria riverente e grata era rivolta ai Barbasio, il Roscio di Petrarca, e alle Isabelle Andreini, che con improvvisazioni geniali a tanta meritata fama eran saliti? Perchè tutto questo, se non per conquistare ai tempi progrediti, una funzione teatrale in maggior consonanza col pensiero, guida e regola d'ogni azione umana, soffio animatore d'ogni sostanza di bellezza? Il teatro ha bisogno di artisti dall'anima sensibile e forte; sensibile e forte così da mirare i sacrifizii che esso richiede, come quelli che impone l'amore trionfalmente agli spiriti erranti e pronti a immolarsi, perchè la spoglia superstite sia almeno una volta guardata dagli occhi di sole della bellezza sognata!

Ah, chi non sente in sè un'anima simile eviti al suo spirito l'inganno di credersi un artista e non muova i suoi passi verso la dolce e crudele via del teatro!

⁂

Assegnata a ciascuno una parte del còmpito comune, stabilito che l'artista-produttore ha una missione e che l'artista-interprete ne ha un'altra, provveduto a che al disopra del primo e del secondo tenga il potere un diffonditore di criterii direttivi chiari e precisi, la scena non funzionerebbe, come spesso accade ai giorni nostri, a sbalzi o ad angoli offensivi per ogni buona legge dell'estetica, ma poserebbe sicura sopra un insieme d' elementi vivi , operanti con coscienza, costituenti una vitalità collettiva, per la quale sarebbe possibile — ed ahi, quanto sarebbe bello ! — di riprodurre nel teatro quella vita che è fonte d'ogni diletto dello spirito e d'ogni coltura della mente, quando non le vien negata la luce di quell' arte al cui magistero, di riflesso, tanto godimento largisce alla vita istessa !

Si è sempre parlato d' interpretazioni personali : quando si comincerà a parlare d' interpretazioni collettive ? Il giorno in cui questo sarà possibile, il teatro avrà raggiunta la méta cui mira e per la quale esiste.

Io quì non m' occupo dei mali estranei alla sua arte : quì noto che la frammentarietà , la quale , come abbiamo visto , non costituisce difetto se scaturisce dal contenuto di certa sua produzione, ne snatura orribilmente l'essenza e di conseguenza la sottrae alla sua vera ragion d' essere, quando s'impossessa delle sue interpretazioni.

Tentiamo qualche esempio.

Scelgo tre attrici per origine, per carriera, per risultati d' arte, perfettamente agli antipodi l' una dall' altra : Eleonora Duse, Gabrielle Réjane , Agnés Sorma. Le ricorderò in due interpretazioni per ciascuna : la Duse nella *Seconda moglie* di Pinero e nella *Gioconda* di D'Annunzio ; la Réjane in *Zaza* di Berton e Simon e in *Amoureuse* di Porto-Riche ; la Sorma in *Puppenheim* di Ibsen e in *Johannisfeuer* di Sudermann. Voi sapete che , generalmente , tra buona e cattiva, la commedia contemporanea inglese è intonata ad una lucidezza pressochè oleografica. Da questa vernice spicca la signora Tanqueray, che è pure una figura viva e vera di donna, di una donna che possiede in grado eminente l'anima di una grande infelice. Se il lavoro di cui è protagonista questa Paula, possedesse uno svolgimento semplice , il suo carattere artistico acquisterebbe un rilievo più netto e meglio colorito. Ricordate ? — Paula è una vera donna : ella ha vissuto e vive una vita che ha tutti i connotati dell' umanità sofferente. Peccato che tra le molteplici sue fasi

morali a lei sia mancato l'orgoglio beneficante della maternità (o m' inganno ?) ! Ma non è lecito desiderare ciò che uno scrittore non ha visto o non ha voluto vedere : mettiamoci, quindi, dal punto di vista dal quale ha mirato il commediografo, com' è buon canone di critica , e procediamo nella disamina. Paula ha avuto un passato orribile; inspira, non più giovanissima, un forte amore ad Aubrey Tanqueray, un uomo che diventa uno sciocco, non già perchè l'ama, anzi !, bensì per la irresolutezza onde accompagna ogni suo atto presiedendo alle cure della famiglia. Decisamente questo Tanqueray, oltre che essere un personaggio di comodo per la commedia , non ha dell' inglese nè pure la parvenza oleografica. Si trova in una casa — parlo sempre di Paula — in cui è entrata desideratissima ; in cui è per lei un nido d' amore, risultato di un primo impetuoso desiderio ; ma nella quale non alita alcun affetto spontaneo , oltre quello di Aubrey che vorrebbe apparir tale e non è se non un impasto di speciosa bontà commista ad una imbecillità inverosimile. Messa a contatto con Elena Tanqueray, figlia di Aubrey, si accorge che ispira alla fanciulla una seria ripugnanza, che genera una tensione pericolosa in ogni stato del suo animo : da qui una gelosia spasmodica, atroce, persistente che rende la vita di lei un vero inferno. Occorre un urto per generare la catastrofe in quest' anima straziata, e l'urto è trovato dal Pinero, che questa volta, rimanendo ingenuo nella forma, si mette in possesso di una trovata alla Sardou : l' incontro, a Parigi, di Elena Tanqueray con il capitano Ugo Ardale , uno che ha conosciuta Paula e del quale ella non aveva mai parlato ad Aubrey, ma glie ne aveva scritto, se non che quella lettera non fu letta... Ardale vuole sposare Elena, ma Paula lo impedirà: ella non può, non deve permettere, che la figlia del proprio marito sposi colui che è stato il suo amante... e la cosa è giusta, così tristamente giusta , che non potendo per essa sperare alcun trionfo — opponendovisi, nemico implacabile, l'amore della ragazza— ne trae la conclusione dolorosa di sopprimersi — e si sopprime !

Questa commedia non è frammentaria nel contenuto, ma nel suo organismo scenico. Ecco perchè il risultato interpretativo, il felice risultato interpretativo dusiano, è di una soggettività alla quale si allaccia la saldezza della penetrazione d' un carattere artistico. La Duse ànima Paula, ma non la commedia. E come lo potrebbe ? La sua interpretazione è meravigliosa , ma il lavoro rimane quel che è, un mediocre componimento scenico. Ella vive la vita di Paula con tanta suprema essenza di vita, con tale una potenzialità di colorito umano ; ne rende la linea estrinsecativa con tale precisione

di commenti, con tanta freschezza ed opportunità di linguaggio intonato, da conquistare l'anima del pubblico, comunicando ad essa, acutamente, intensamente, quanto nell' anima sua — fatta anima di Paula — si agita di gioia al pensiero di divenire una donna rispettata; di desolazione per un mancato affetto; di gelosia feroce per non essere tutta lei nel cuore di Tanqueray; di terrore al cospetto della risoluzione di Ardale; di prostrazione all' idea che tutto è finito e che per lei non rimane se non la morte purificatrice.

L'animazione al lavoro non viene, come in questo caso, dalla fusione dei frammenti per opera dell' artista-interprete, ma dalla luce che la sua interpretazione soggettiva spande su tutto ciò che circonda la figura principale del dramma. In tal modo vien compiuta un' opera di vivificazione di riflesso e non d' integrazione e colorazione d' elementi disparati. Questi elementi, ch' io chiamo frammenti, Eleonora Duse integra e colorisce ne *La Gioconda* di D' Annunzio, da quando Silvia Settála invoca da Lucio: « Non dire, non dir di più! Il cuore non regge... » e poi, dal mite tempo, e per Lucio riconquistato: « Bella fronte possente, segnata, benedetta! Che tutti i germi della Primavera s' aprano nei tuoi pensieri nuovi! »; da quando tenta l' estrema prova perchè nulla più intervenga a ritoglierle il suo bene; da quando immola le belle mani per la salvezza della statua; a quando, dolorosa, rimane, vivendo, senza vita.

Così Gabrielle Réjane, che da una salda e individuale e indimenticabile interpretazione di Germaine Fériaud di *Amoureuse*, passa a quella di *Zaza*, che è tra le « adattazioni » sceniche, la più ibrida e frammentaria che si conosca. In quella, come nella Tanqueray dusiana, l' insigne attrice francese ci offre il modello di una interpretazione soggettiva, che però, nel caso specifico, nulla deve, per luce d' arte, far proiettare sulla commedia, essendo essa un capolavoro con tutti i suoi difetti, specie del terzo atto; nell' altra, l' arte dell' attrice illumina quel seguito di scene, di brani, di situazioni tolte alla colluvie vecchia e nuova della produzione romantica francese, e tutto ravviva al punto d' illudere le platee di trovarsi esse, non di fronte ad un centone stomachevole, ma ad un' opera viva e organica.

Agnès Sorma offre allo studio dei due modelli interpretativi, intorno ai quali ci stiamo agirando per le nostre conclusioni, due prove, del pari rispettabilissime, con *Puppenheim* e con *Johannisfeuer*. L'incarnazione *tedesca* della parte di Nora dell' attrice tedesca, s' impone al pensiero e al gusto dello spettatore, anche se esotico. La

squisita attrice rivela in tutta la sua chiarezza, il bizzarro ma umanissimo personaggio ibseniano. Nella scena con i figli al primo atto, le parole non si odono più quasi, ma vi giungono echi di sorrisi, espressioni di gioia, esplosioni di contento; vi si manifestano grazie di contorni e di pose; rappresentazioni vive di felicità. Agnés Sorma è un' eletta. Eletta perchè tutta la vita che vive sul palcoscenico ha precisi connotati umani. L'andatura, gli atteggiamenti, le espressioni non derivano da componimenti di scena, ma dallo svolgersi della vita del personaggio. In tutto questo nulla mai vi sorprende, chè nulla esorbita dalla linea colorita di comprensione della figura, ma tutto accarezza il vostro sguardo, tutto soccorre la vostra persuasione.

Il dramma va, precipita per la sua strada tragica, e si arriva alla famosa tarantella. È una corsa da destra a sinistra, una rincorsa da sinistra a destra, una lunga piroetta: nient' altro. Nulla di straordinario, come vedete, ma l' esplicazione d' uno studio corretto. Quindi alla catastrofe: quando Nora lascia Torvaldo Helmer, avvolti entrambi in un vento tragico, voi vi sentite in piena sorpresa e in pieno stupore...

« Ho aspettato ormai otto anni tanto pazientemente... Dio mio, vedevo bene che non poteva succedere nulla di miracoloso in condizioni ordinarie... Poi questa disgrazia mi ha colpita! Ero allora talmente convinta che fosse giunto il momento, che dicevo a me stessa: Ecco ciò che sarà miracoloso! Quando la lettera del Krogstad era là nella cassetta non mi è mai balenata l'idea che tu potessi lasciarti impaurire dalle minacce di quell' uomo. Ero assolutamente sicura che tu gli avresti detto: « Fate pur conoscere l' accaduto a tutto il mondo! » « E quando il mondo lo avesse saputo... » — « Quando il mondo lo avesse saputo, io credevo che tu fossi andato incontro a cotesto mondo, ti saresti addossata tutta la responsabilità, e avresti detto: — « Io sono il colpevole » !

Generosa utopia ch' era lontana dall' Helmer, quanto questi era lungi dal sogno di Nora! La Sorma, nella sua immobilità di sfinge, appare nel tragico finale, d' una terribilità incombente, superba!

Una magnifica interpretazione individualistica che nulla dona al possente dramma, perchè questo è di per se stesso, una concezione salda e corrusca.

Non così accade per *Johannisfeuer*, commedia dal contenuto frammentario, nonostante Máriza, la maggior figura del lavoro, che la Sorma penetra con sangue freddo tedesco e rileva con una forza e una compostezza mirabili. Da questa interpretazione molto calore

viene all' esecuzione in generale della commedia. Parlo, s' intende, della rappresentazione alla quale fu dato a me di assistere.

*

Crediamo, a lumeggiare con qualche esempio il nostro assunto, bastevole il ricordo di questi sei studii compiuti per opera della Duse, della Réjane, della Sorma.

È inutile, perciò, ogni vano sfoggio, d' altre citazioni, che del resto non riuscirebbero difficili. Abbiamo assodato che vi possano essere produzioni da teatro dal contenuto e non dalla forma frammentaria; che le interpretazioni, così soggettive che oggettive, debbono essere improntate ad una vigoria e ad una saldezza di linea d' arte rigorosa.

Oltre questi limiti non è consentito al teatro di trovar salute. Tutto quanto esce da questa orbita è dannoso alla vitalità della scena, in generale, e ai suoi buoni risultati, in particolare. L' arte drammatica, forte delle sue leggi fondamentali, si avvia con benefica rapidità, a porle in armonia col gusto sempre in evoluzione del nostro tempo. Ogni ostacolo opposto a questo cammino verso il bene, è da considerare come un attentato odioso alla sua vita istessa.

E ostacoli non mancano e quanti e di quale natura! Contro di essi è da impegnare la lotta epuratrice con l' animo sorretto dalla fede e cogli occhi intenti alla liberazione del teatro dalla schiavitù in cui è tenuto ai giorni nostri e per cupidigia e per ignoranza. Non dobbiamo dimenticare che il sussidio degli studiosi è più che mai necessario al tempio del nostro amore, per conseguire il nobile scopo di tener desta quella discussione, dalla quale i postulati embrionali dell' estetica nuova, possano acquistare consistenza, chiarezza, potere di persuasione, ed essere diffusi tra quanti sono chiamati ad accrescergli splendore, col dono dell' opera loro assidua, cosciente, feconda. Il teatro non può che vivere d' armonie collettive. Alle interpretazioni « individualistiche » gigantesche, per fatalità storica, si vanno sostituendo quelle « d' insieme ». Una buona commedia, meglio recitata in ogni suo particolare, non fa più desiderare ardentemente la recitazione privilegiata d' un solo attore, o d' un' attrice sola. Da questa mirabile fusione d' elementi è solo possibile avere il quadro scenico in cui la vita sia riprodotta in armonia con i canoni teatrali più concreti, più elevati, più progrediti. Comunque, così nelle interpretazioni soggettive che in quelle oggettive, non è lecito parlare d' arte frammentaria, non è lecito

ricorrervi ; vale a dire, non è lecito attenersi a studii interpretativi parziali ; somma guida all' artista è il seguir la linea ond' è modellato il personaggio e il dramma, non staccarsene mai, e per le penetrazioni interiori e per le colorazioni esteriori, e certamente il risultato di compattezza rappresentativa non potrà mancare.

Non avrò detto , forse , nulla di nuovo ; ma che cosa si dice in questo mondo... *quod non dictum sit prius?* Mi è però parso non inutile scrivere questo articolo per indicare , secondo il mio modo di vedere, quale significato e quale considerazione debba avere nella produzione e nelle interpretazioni del teatro drammatico , l' arte frammentaria.

26 aprile.

Gaspare di Martino

UN MUSICISTA POPOLARE [1]

ANTONIO MAZZOLANI

Quando la Presidenza della Società *Vincenzo Bellini* ricordando, per sentimento di devozione verso Antonio Mazzolani, alcune parole di un mio cenno necrologico sull'insigne nostro Cittadino, venne a me e mi offrì e volle insieme che io mi facessi pubblico commemoratore delle virtù e delle opere di Lui, non tanto per la pochezza della mia parola io temei, quanto per un dubbio che mi assalì. Non fosse ciò è da me — dopo averlo ben compreso— rendere convenevolmente ed esaltare il sentimento che traeva uomini di popolo a ricordar Tale che molto amò sì il popolo e con lui visse, ma non gli promise spartizioni nè vendette, nè lo chiamò a banchetti d' ogni ben di Dio in cui unica dolcezza sarebbe stato l' invito. Rendere convenevolmente ed esaltare un sentimento che, traverso alla parca e modesta parola degli offerenti, assumeva una dignità inusata e lanciava fin da quel giorno di là dai muri della mia casa per le anime che attendono e per le anime che dormono, il richiamo al dovere che abbiamo tutti di essere, non più generosi ma più giusti, non più ossequenti ma più benigni, verso chi nacque ferrarese e onorò od onora la nostra Città·

(1) Questo discorso fu tenuto al teatro Tosi-Borghi di Ferrara, la sera del 4 aprile 1902 per commemorare il Maestro cav. Antonio Mazzolani, dietro iniziativa della Società Corale *Vincenzo Bellini*.

Giàcchè non l' invidia ma una tal quale cinica superbia sembra l'unico nostro retaggio, e troppo amiamo, Diogeni a rovescio, di andar fuori dai bastioni della Patria a cercar gli uomini che meno ci somiglino perchè più facilmente diventino i nostri pastori.

E non vi sembri questo, grido di polemista o rammarico di piagnone, ma natural premessa, devendo io parlare d' un Uomo che seppe meno di qualunque altro, durante tutta la vita le carezze del prossimo suo.

E imprendo il mio dire.

Quando Antonio Mazzolani nacque, sul tramonto del 1859, in un paesetto non lontano da Ferrara, da un sonatore di cembalo e di organo, discendente da una famiglia originaria d' Argenta tra le più cospicue di quell' antichissima terra, ma da tempo andata giù, rombava ancora nell' aria la caduta della formidabile meteora napoleonica, Metternich preparava a Vienna il martirologio italiano, e Madama Krudener dettava il nuovo vangelo della Santa Alleanza ad Alessandro Czar.

Ferrara, corsa da ceffi croati, agonizzava immensa a torno e sotto i sepolcri de' suoi monumenti, per una terza volta messi a sacco; e solo in qualche famiglia patrizia e in qualche altra borghese, si leggeva Pietro Giordani e si buccinava di carbonarismo; mentre la fortezza aspettava le prime vittime e il popolo minuto, patriotticamente, quasi non viveva.

In tanto silenzio, Antonio Mazzolani sentì la giovinetta sua anima come per inconscio dolore cantare; e, a nove anni, Giovanni Ignazio Cadolini Vescovo di Cervia, avendolo inteso sonar l'organo nella chiesa di Migliaro con rara maestria, gli propose di mandarlo a Roma a proprie spese e di mantenervelo; ma, ahimè, a patto che abbandonasse lo studio della musica e si ponesse a fatiche di mente più serie e meglio lucrose. Il giovinetto non accettò, e con lui il padre. Qualche anno dopo, quest' ultimo pensa di chiedere per il figlio, a cagion di istruzione, sei scudi romani mensili al Comune di Copparo; ma un consigliere tanto si agita e briga che per un solo voto il sussidio è negato.... Il Nostro comincia presto così a sperimentare l' illuminatezza prima e la bontà poi del suo prossimo.

E argomenta di venire a Ferrara.

Il Padre Francesco Zagagnoni, ottimo contrappuntista e allievo del famosissimo Padre Mattei, prende a istruirlo; e il giovinetto fa, due volte la settimana, trentasei chilometri su un giumento, e appena ricevuto l' armonico cibo, ripete immediatamente il medesimo cammino, per tre anni, con una costanza e un fervore che sono la caratteristica

degli spiriti eletti di tutti i tempi, ma sovra tutto di quell' età: nella quale, rispetto all' arte, dura lunga insidiata e vilipesa era la via, e, rispetto alla vita, nel terribile gioco per la libertà del pensiero e degli atti, posta ultima era la forca. Così, a tredici anni, Antonio Mazzolani dà il suo primo saggio pubblico di pianista, e gli encomî e le ammirazioni fioccano, e... gli inviti ai pranzi spesseggiano; fra i quali vien congedato l' artista adolescente empiuto come un servitore preso a prestito, e festeggiato come una donna da piacere. Ma nessuno pensa di procurargli i mezzi necessarî per gli studî di perfezionamento da compiersi in qualche conservatorio di musica, nessuno sente il dovere e la gioja di gettare quell' anima pronta fuor dal pelago morto di una città di provincia, tra gli alti esempî e le solenni scuole, di fecondar d' amore e di cure il seme dalle immanchevoli promesse...

In tanto bisognava pur vivere, ed egli... si mise a insegnare. Quante mani allora, nè mansuete nè benedette, quante restie mani da condannare al travaglio della tastiera, sono passate ingiojellate e arroganti tra le sue frementi e nude...! Che feroce diuturna gigantea lotta tra la sua povertà ricca di tutti gli aneliti più elevati e la ricchezza dei discepoli spesso vuota e sfiorita d' ogni idealità...! E fu allora — correndo l' anno 1846 — dopo aver a lungo durato in questa lotta, che il sentimento di quanto la sua arte e l' ingegno e lo spirito suo potevano, lo guidò e gli segnò davanti la via: ed egli venne a voi, uomini del popolo; venne a voi, nuovo apostolo dei suoni, redivivo Orfeo sociale, e con voi preparandola, dettò la pagina più bella della sua storia. E vi cercò e vi chiamò dalle smorte case in cui non è gentilezza di vita e di pensiero; e dagli oscuri ozî vi chiamò delle vie, in cui, al coprifuoco tiranno della libertà e del costume, per fatale antitesi, cominciava già a sostituirsi l' ignava consuetudine di consumare le migliori ore del riposo nell' andare a torno scioperatamente; e dai biechi antri infine vi chiamò, sulle cui porte — oh ironia delle cose — la legge impose e il magistrato complice moltiplicò i tristi lumi che voi, falene umane, attraggono per la vostra perdizione, per il veleno del vostro e del sangue delle vostre creature... E voi, uomini del popolo, obediste. A uno a uno obediste al suo cenno; ed egli vi pose nel cuore la bontà de' suoi ideali, vi pose sul labbro la dolcezza delle sue melodie: e le smorte case dimenticaste, e gli ozî scioperati delle notti, e gli adescamenti malèfici della taverna, per imparare da Lui e con Lui i canti che la spia austriaca udì fastidiosamente, che le anime patriottiche fervidamente ascoltarono. E furono quelli i primi inni della redenzione che salirono alle stelle delle tue deserte vie, o mia Fer-

rara, furono quelli i primi richiami sulla faccia de' tuoi silenti palazzi, in cui non tutta dormiva la virtù de' tuoi figli migliori.

Così, in quel sonoro e fecondo 1846, cantarono gli *Adofili* le tue laudi, o grande Frezzolini, che non facesti no anche tu l'arte per l'arte; e le tue laudi cantarono, o primo Papa italiano — Giovanni Mastai Ferretti, che il 18 luglio, da pochi giorni eletto, e preludendo ai fervori del 1848, i ribelli detenuti politici clemente e consapevole amnistiavi.

Ma i fati incombono: i grandi anni spuntano, maturano, si inseguono; e la schiera degli *Adofili* sminuisce, si assottiglia. A uno a uno, da Lui che li aveva chiamati, essi si congedano, si allontanano; il coro affievolisce, si spegne. Ma è un'altra scena che li vuole, ben più grande e gloriosa, ma ad altri richiami vanno essi a gettar le ruggenti voci: e a Cornuda, a Monte Berico, ad Ancona ed a Roma, il coro mutato in epicedio prepara l'avvento della Patria. Così, dieci anni dopo, un eco ancòra di quell' epicedio piange e grida col coro del *Piccolo Miserere* sul corpo fucilato del Dott. Domenico Malagutti.

Altri tre anni passano e Antonio Mazzolani ricostituisce la Società, cura di stabilirla su ancor più solide basi, le dà uno statuto, le costituisce in seno una legale rappresentanza, la rende forte di oltre cento componenti. Cori egli le dona, un dopo l'altro, con gioconda prodigalità, di vario argomento, in ogni occasione, l' uno più fervido e potente dell'altro: fino a che, nel 1859, dopo Montebello e Palestro, dopo Magenta, Solferino e S. Martino, dopo che Austriaci e Pontificii ebbero varcato il Po: dopo che il biondo Taumaturgo di Marsala e di Calatafimi ebbe riposato nella rocca in cui Parisina già fu morta per amore; il 21 settembre 1859, nel nostro massimo teatro, dalla vostra maggior scena, o Ferraresi, mentre la città illuminava balconi e vie e i fiori delle lunghe speranze italiche aprivano finalmente i calici; saputosi che il gran Re accoglieva il voto delle Romagne per la loro annessione al Regno d'Italia, tra le bandiere della patria in un tumulto di sentimenti che i nostri vecchi per la gioja dei loro ricordi solamente sanno, gli *Adofili* la prima volta, intonarono quel *Rataplan* in cui il Maestro aveva gettato sonante e vibrante tutta la sua lira...

Così l'arte di Antonio Mazzolani condusse in quei felici e fortunosi tempi gli spiriti e l'opera dei patriotti.

Di Lui, anche per il carattere di questo mio discorso, come operista, poco dirò.

Nel '52 presentava prima a Lucca poi a Livorno, il *Niccolò de' Lapi*; nel '54, al Comunale di Ferrara, la *Rosmunda*; e finalmente

nel '76, al nostro Tosi-Borghi l' *Enrico di Charlis* o sia *Il Ritorno dalla Russia*; e tutte e tre le volte, a tanta distanza di anni, Antonio Mazzolani conobbe con l'affetto e la stima dei pochi, tra i quali Errico Petrella e Michele Puccini, l'ostilità dei molti, fra cui forse troppi suoi cittadini. Ma egli non ismarrì per questo mai la natural dirittura dei pensieri e degli atti; e continuò ad amare il suo paese, a servire il suo paese, a restituirgli perseverante bene per male.

L'ultima sua opera *Enrico di Charlis* fu rappresentata nel '76 come dissi: dodici anni dopo, cioè, da che era stata compiuta, e ognuno di Voi comprende quale danno fu un tale ritardo per l'artista, data l'evoluzione musicale già da tempo iniziata.

Sei anni prima, nel 1870, egli aveva già chiuso l'epopea eroica dei suoi cori con la marcia *A Roma*, su parole di Romualdo Ghirlanda.

E qui debbo io una schietta — se volante per colpa mia non sarà — una schietta parola che la verità storica e il sentimento di patria e la devozione alla stessa memoria di Antonio Mazzolani, m'impongono: per un Uomo che fu *lo suo maestro e il suo autore*, che gli diede ogni conforto, che con lui l'accesa anima gittò verso i fastigî di tutte le idealità, che la generosa anima ai canti di lui e ai dolori fraternamente, unico, disposò....: ho nominato, il Conte Gherardo Prosperi.

Dall'inno di guerra *Terra natale* scritto nel 1847 fino al celebre *Rataplan* del 1859, la musa civile e patriottica di Gherardo Prosperi ha inspirato le più dolci melodie e i più fieri appelli di Antonio Mazzolani: quando la lirica non gli servì a interi libretti d'opera, quando in fine il nome, l'amicizia, le ricchezze non gli apersero spesso davanti la via, non gli dispersero dinnanzi le invidie, le minacce, le volgarità.

I due nomi, nella recente istoria della nostra città e della sua liberazione, si intrecciano, le due virtù si confondono, le due nobiltà a vicenda si esaltano: levate, voi, o giovini gli occhi e la mente a queste bellezze morali, e dubiterete meno di voi, e sarete nel dovere più sicuri.

E voi, Soci della Bellini, dalle mani di un Prosperi, in nome della Famiglia che fu tra le veramente nobili del nostro Paese, in nome della grave eredità di cui Egli sente tutta la ineffabile poesia, accettate il dono che Lui e voi onora; serbatelo per la pietà dei nostri migliori ricordi, per insegnamento dei vostri figli.....

Quando Antonio Mazzolani morì, scrisse suo figlio che Egli fu Cavaliere di Vittorio Emanuele: forse con poca esattezza di formula epigrafica, certo con sano orgoglio di espressione. Fatto cioè Cavaliere da quel Re che audace sonò la diana di tutti gl' ideali civili, e impavido tagliò con la spada la mala erba latina di tutte le superstizioni:

Cavaliere di quell' età in cui la croce rinnovava tutta la poesia del suo grande simbolo, e non istava a rappresentare, come ora troppo spesso, un ciondolo di più all'occhiello di una marsina.

Da poco più di un anno, Antonio Mazzolani appartiene alla non breve schiera de' nostri morti più insigni....: non dimentichiamoli questi morti! La terra pia ne custodisca le spoglie, ma l' anima nostra ne levi al cospetto della nostra coscienza, quotidianamente, l'osanna: torniamo a loro col sentimento del fanciullo che mitiga e disperde le prime paure contro il petto della madre, e sia l'alito delle loro memorie al nostro spirito come il solco della carezza materna nei capelli di lui: e, per loro, per ciò che hanno sofferto, per ciò che hanno compiuto, per ciò che ci hanno dato, amiamoci di più tra noi, e tra noi sovra tutto amiamo quelli che oggi meglio si mostrano degni di loro.

Ottorino Novi

Il riformatore del teatro spagnuolo

(LEANDRO MORATIN)

Come sempre ai periodi di attività feconda, ai secoli d' oro della letteratura succedono periodi di decadenza; come al Cinquecento italiano succede il gonfio Seicento, come all' età di Luigi XIV, che vide il tramonto di Corneille, e lo sfolgoreggiare della gloria di Molière e Racine, succede il periodo grazioso e superficiale dei Marivaux, dei Piron e dei Gresset, così in Ispagna all' età di Lope e Calderon tien dietro un' epoca di grandissima povertà intellettuale, che si manifesta in ogni genere letterario, e nel Teatro specialmente.

Asceso al trono di Spagna il principe di Casa Borbone, Filippo V, gli usi, i costumi e la letteratura francese influirono moltissimo sulle consuetudini e sulla letteratura della Spagna: la fondazione dell' " Accademia della lingua ", organizzata sul modello di quella francese, e la pubblicazione della " *Poetica* " del Luzan suscitarono una vera rivoluzione nella letteratura nazionale: la *Poetica* di Don Ignazio de Luzan, fondata sulle teorie aristoteliche, doveva portare gli ultimi colpi agli stravaganti rimatori, agli impossibili autori tragici, supremi discendenti del " gongorismo " e del " cultismo. "

Il Luzan fece proseliti: e tutti i suoi seguaci si chiamaron, con termine ironicamente dispregiativo, " *afrancesados*: " l'imitazione dei classici francesi, il rispetto, nelle opere drammatiche, delle tre unità aristoteliche, sembrava ai poeti " nazionali " un' atroce irriverenza verso i grandi del precedente secolo.

Bisogna però dire che, passato il tempo dei Lope, dei Moreto, degli Alarcon, dei Calderon e dei Tirso de Molina, nessuna stravaganza era sul Teatro risparmiata: e quell' irregolarità, quello stesso disordine che in uno scrittore di genio erano largamente compensati dalla vivacità della fantasia, apparivano nella mediocrità d' intelligenza degli imitatori, addirittura grotteschi.

La " scuola del buon senso „ doveva trionfare sul Teatro spagnuolo sì nella tragedia, che nella commedia: mediocremente in quella, superbamente in questa, per merito di Leandro Moratin.

Secondo i principî della scuola francese scrisse, per primo, Agostino Montiano y Luyando due tragedie: *Virginia* e *Ataulfo*, infelicissime opere che non furon neppur rappresentate.

Migliore di lui Niccolò Fernandez de Moratin, padre di Leandro, del quale si ricordano tre tragedie: *Lucrezia*, *Ormesinda* e *Guzman il buono*, scritte in mediocri versi, ma non del tutto prive di valore drammatico.

Assai probabilmente però il suo nome sarebbe oggi dimenticato, se il figlio Leandro, con i suoi capolavori comici, non avesse riflettuto sul nome paterno parte di quella gloria, che va congiunta al suo. E come, nella Storia del Teatro Drammatico, si ricordano i due Fredro, polacchi, i due Dumas, i due Martini, così vanno rammentati " i due Moratin „: questa volta però *Moratin figlio*, se è vero che ebbe eguale ingegno a *Moratin padre*, lo supera di gran lunga — per correttezza e buon gusto — come autore comico.

Giacchè Niccolò Moratin scrisse egli pure delle commedie: ma nè la sua *Damerina*, nè il suo *Ridicolo Don Sancio* possono essere annoverate fra i capolavori del Teatro spagnuolo: lo stesso Signorelli, che poco più in là osserva come Leandro abbia ereditato dal padre " eleganza e grazia dello stile, dolcezza nel verseggiare, purezza di linguaggio „, deve convenir, a proposito della *Petimetra* (*La damerina*) che " ad onta di una buona versificazione, della lingua pura, della natural vivacità e grazia, riuscì debole nel dipingere la sua *Donna Geronima* e sforzato ne' motteggi, e cadde in certi difetti ch' egli in altri avea ripresi. „ (1).

In un periodo di tal povertà letteraria, che faceva dire allo stesso Signorelli: " tutte le favole (o *commedie*) pubblicate nella penisola fino a questi ultimi anni sono tali che si vendono preziose le stravaganze del passato secolo „, Leandro Moratin, che al Teatro spagnuolo diede dei veri capolavori comici, doveva esser tenuto in grandissima stima fra i suoi contemporanei: e le sue produzioni dovevano essere avidamente ricercate. Vedremo poi, che così non fu: per fare accettare dai comici di Madrid le sue due prime commedie dovette non poco combattere: la sua riforma non trovò facile la via sulle scene spagnuole, come sulle italiane, già molti anni prima, non l'aveva avuta facile la riforma comica di Carlo Goldoni.

(1) *Pietro Napoli Signorelli.* Storia critica de' teatri antichi e moderni. Tomo VI. (Napoli, Orsino, 1790.)

I.

Nacque Antonio Leandro Fernandez de Moratin il 10 marzo del 1760, a Madrid, di nobile famiglia discendente dalle Asturie. Fu suo padre il primo a guidarlo verso la poesia, per la quale fin da bambino mostrò grande attitudine: all'età di sette anni scriveva con facilità in versi. Più tardi ottenne, per un poema eroico: *La Presa di Granata*, l' *accessit* alla Real Accademia Spagnuola. Aveva allora diciannov' anni: essendogli l' anno appresso (1780) morto il padre, dovette, per sostener la sua giovine madre, entrar in una bottega di gioielliere, ove guadagnava dagli otto ai dieci reali al giorno. Passò qualche tempo dopo a vivere presso uno zio, ch' era gioielliere del Re: ma tuttavia egli non abbandonò i suoi preferiti studii letterari; ed a perseverare in essi lo incitavano sempre gli amici suoi: Juan Antonio Melon e i Padri scolopii Estala e Navarrete, umanisti distintissimi.

Al concorso dell' Accademia del 1782 presentò, sotto il nome di Meliton Fernandez, una satira intitolata: *Lezione poetica* che sferzava i vizii della poesia castigliana.

Era dura la sorte del giovane poeta, che per vivere doveva assoggettarsi ad un lavoro manuale così contrario alle sue tendenze ed alle sue aspirazioni. Cinque anni dopo la comparsa della satira, le condizioni del giovine poeta dovevan però migliorare: Don Gaspare Melchior de Jovellanos, che aveva saputo del suo talento, ottenne per lui il posto di segretario del Conte di Cabarrús, commissario del governo alla Corte di Francia.

Ben presto il Moratin ottenne la confidenza del suo capo: e fu con lui a Parigi. Colà fece la conoscenza di molti letterati, fra i quali il Signorelli e il Goldoni: col nostro maggior commediografo più specialmente strinse amicizia: a lui lo legava la passione comune per il Teatro e la comune ammirazione per Molière: non è escluso che il Goldoni, già celebre e verso la fine della sua artistica carriera, abbia esercitato su Moratin, ancor giovane e nuovo al Teatro, un' influenza salutare.

Ritornato a Madrid, pubblicò nel 1789, anonimo, un poemetto ad imitazione del *Viaggio al Parnaso* di Cervantes, per mettere in ridicolo i cattivi poeti del tempo: e lo intitolò *La Disfatta dei pedanti*.

E per un' ode scritta per la proclamazione di Carlo IV, ebbe una regalia di 300 ducati: in quell' epoca stessa prese gli ordini.

Già fin dal 1786 Moratin aveva scritto la sua prima commedia in

versi: *El viejo y la niña* (*Il vecchio e la ragazza*), (1) e in quell'anno stesso pensò di darla alla compagnia di Manuel Martinez.

Ma quì comincia l'odissea del commediografo: gli attori, temendo la disapprovazione del pubblico, essendo il lavoro troppo diverso da quelli che avevano il favor popolare, dapprima la rifiutarono senz'altro; poi, volendo giustificarsi agli occhi del pubblico, che li accusava di non rappresentar mai opere originali, scritte con intelligenza d'arte, gli stessi comici si decisero a studiare l'opera di Moratin.

Ma nuove difficoltà sorsero per ottenere il permesso di rappresentarla: e si potè aver tale licenza solo quando la commedia, mediante tagli e modificazioni senza numero, fu resa irriconoscibile: il dialogo apparve illogico, le scene tronche, tutta l'opera disordinata e stroppiata.

Aggiungasi che un'attrice si rifiutò di recitare in una parte di vecchia: cosicchè l'autore riprese la sua commedia e, per due anni, non si parlò più di farla rappresentare.

Alla compagnia di Eusebio Ribera sorsero nuove difficoltà, quando il Moratin, che non aveva abbandonato l'idea di far conoscere l'opera sua, portò, credendo le circostanze più favorevoli, *Il Vecchio e la Ragazza* a quei comici del Teatro del Principe. Un'attrice, non più giovanissima, voleva a tutti i costi rappresentar la parte di *Donna Isabella*, che deve raffigurare una ragazza appena quindicenne. E, fra il malumore dei comici e dell'autore, che prevedeva un esito infelice, anche qui la commedia si andava provando. Quand'ecco il vicario ecclesiastico proibisce la rappresentazione, fino a che l'autore non abbia corretto alcuni passi della commedia ed attenuato alcune espressioni troppo crude all'orecchio del pubblico. Così passano altri due anni. Finalmente, dopo che tutti i suoi censori — civili ed ecclesiastici — ebbero approvato lo scopo morale e la regolarità della commedia, lodandone anche la grazia comica, il linguaggio, lo stile, la versificazione e la felice pittura dei caratteri, *Il Vecchio e la Ragazza* potè veder i lumi della ribalta, il 22 maggio del 1790.

Manuel Torres fece la parte del vecchio *Don Rocco* e la celebre attrice Juana Garcia quella della ragazza, cioè di *Donna Isabella*.

(1) Comedias de Don Leandro Fernandez de Moratin, con el Prólogo y las noticias de la Real Academia de la Historia. (Paris. En la Libreria Europea de Baudry, 1838) — Chefs-d'oeuvre du Théatre Espagnol. Moratin. (Paris, Chez Ladvocat, 1822.)

II.

Nella sua commedia: *Il Vecchio e la Ragazza* (1) Moratin volle flagellar l'abitudine dei matrimonii disuguali: una fanciulla inesperta della vita, che non ha ancora palpitato d' amore, non potrà esser mai felice con un vecchio, il quale non saprà comprenderne i desiderî, e non potrà neppur apprezzarne il sacrificio: le conseguenze di un tal matrimonio debbono fatalmente esser funeste.

Questa è ciò che con moderno vocabolo si chiamerebbe la " tesi „ della commedia.

Isabella, forzata dal suo tutore, ha acconsentito a sposare *Don Rocco*, vecchio e già tre volte vedovo: il motivo, già ben s' intende, è l' interesse: *Don Rocco* è molto ricco, e *Don Giovanni* innamorato di *Isabella* non lo è. E per vincere la repugnanza della ragazza e per distoglierla dall' amore ch' essa avea concepito per il giovane *Don Giovanni*, al quale serbava intatta la sua fede, il tutore, che non vuol render conto dell' amministrazione dei beni della ragazza, immagina questo stratagemma: dà a credere ad *Isabella*, per mezzo di false lettere, che *Don Giovanni* nel frattempo si è ammogliato.

Il giovane ritorna dopo tre settimane, ed apprende la notizia fatale. *Isabella* che vuole — malgrado tutto — conservarsi onesta, respinge il giovane, e questi parte oppresso dal dolore; ma da quel momento essa concepisce un odio implacabile contro suo marito (e ben si comprende). L' inventore dello stratagemma non è stato troppo fortunato, il tranello non è riescito bene per nessuno: *Don Rocco* rimarrà per la quarta volta vedovo, o quasi, giacchè *Isabella* si ritirerà in un convento.

Ben a ragione dice il Prölss (2) che l' azione non è soltanto semplice, ma povera addirittura: egli crede che il successo del lavoro si debba piuttosto che all' intreccio felice, all'aver l' autore adoperato il verso snello e breve, di sapore e di carattere popolare, anzichè il pesante verso giambico di cinque piedi.

Per quanto la rigidezza eccessiva dei caratteri ingeneri in tutto il lavoro un senso di peso ed una monotonia grandissima, pur non si può negare a questa prima commedia del Moratin la felice pittura dei personaggi, e soprattutto, la bontà del dialogo. Lo scopo della commedia è altamente morale: ma la conclusione educativa non ap-

(1) Il vecchio e la fanciulla, commedia, tradotta da P. Napoli Signorelli. (Anno teatrale. III, Venezia, 1806)

(2) *Robert Prölss*. Geschichte des neueren Dramas. I.er Band; 8.º (Leipzig, 1881).

pare da tirate declamatorie, bensì dalla forza stessa delle cose, dalla situazione del dramma: quel terz' atto, in cui un errore commesso dalla malvagità di uno torna a danno di tre persone, e per effetto di esso tre esistenze sono irreparabilmente rovinate, è veramente tragico, di un tragico borghese, semplice e freddo, quale alla moderna commedia si conviene.

Il Signorelli dice che " il giudizio, la regolarità, la morale, la delicatezza delle dipinture, la versificazione e la locuzione eccellente, ne formano i pregi principali ", e nota fra le migliori scene quella fra *Isabella* e *Don Giovanni*, piena di affetto e di passione contenuta.

Non sarà difficile, leggendo l'argomento della commedia, il riconoscere un'analogia fra *Il Vecchio e la Ragazza* e *La Scuola delle Mogli:* Moratin è il più felice, il più profondo, il più perfetto degli imitatori di Molière: tutto il suo Teatro risente dell' ammirazione sconfinata che aveva verso l'autore del *Tartuffo:* ad ogni passo delle sue commedie si riscontrano delle analogie con i capolavori del commediografo francese.

Leandro Moratin è imbevuto di Molière fino alle midolla: il suo modo di pensare, di vedere, di scrivere, e fors'anco il suo carattere, armonizzavano singolarmente con quello di Molière: e come lui, in molti dei personaggi che sulla scena faceva parlare, riprodusse sè medesimo. Come Molière, egli era frugale, sobrio, modesto: intollerante del ridicolo, nella vita e nella letteratura, austero nella morale, come Molière misantropo: nel *Don Pedro* della *Commedia nuova* ad esempio, Moratin riprodusse tutto sè stesso.

Io non andrò a rilevare tutte le analogie che si notano fra *Il Vecchio e la Ragazza* di Moratin e *La Scuola delle Mogli* di Molière: forse la rigidezza morale dell'autore spagnuolo sarebbe stata, in Molière, un pò attenuata: e la superficialità del carattere francese avrebbe, con molto vantaggio dell'opera, preso il sopravvento sul vecchio " punto d' onore " spagnuolo.

Certo si è che la chiusa del dramma — e questo del Moratin è un vero dramma — parve al pubblico italiano troppo austero, sicchè il traduttore (che è lo stesso Signorelli) credette bene, " cedendo forse con eccessiva docilità all'influenza poderosa del sesso debole " di mutarne lo scioglimento: attirandosi così sul capo tutta l' ira del Moratin. Mutandosi la fine della commedia, tanto valeva cambiar tutto il lavoro: la conclusione ne risulta di una patente inverosimiglianza e di una contraddizione di principî manifesta: lo scopo morale del lavoro cade totalmente.

III.

L' influenza di Molière si riscontra anche nella seconda commedia di Moratin, intitolata: *Il Caffè* o *La Commedia nuova* (1); essa ha analogia sì nell' intenzione, che in qualche particolare di dialogo con *Les femmes savantes*: certi caratteri corrispondono perfettamente nelle due commedie.

La tirata di *Donna Mariquita* sui doveri di una donna nella 1.ª scena del II.° atto della commedia spagnuola ricorda assaissimo quella di *Chrysale* della scena 7.ª del II.° atto della commedia francese: *Donna Agustina* è una " femme savante „ tale e quale come *Philaminte* o *Armande*, e il pedante *Don Ermogene* non differisce troppo dal *Vadius* o dal *Trissotin* di Molière.

La Commedia nuova è una satira violenta dei poeti cavallereschi dell' epoca sua, è una critica degli errori, che i drammaturghi del suo tempo seguivano nelle loro opere: e più che una commedia, è una disquisizione letteraria dialogata: non ha uno scopo morale, ma un fine letterario. Qualcosa di simile fece il nostro Goldoni nel suo *Teatro Comico*.

La scena 5.ª del II.° atto del *Caffé*, è una vera lezione di drammaturgia, e così la tirata di *Don Pedro* nella 8.ª scena del II.° atto è quella che l'autore stesso avrebbe voluto fare a tutti gli autori suoi contemporanei.

La riforma del teatro, vagheggiata dal Moratin, s' inizia, si può dire, con questa sua commedia: essa era destinata a bandire dalle scene spagnuole le mostruosità dell' antico teatro, che inquinavano le produzioni del tempo: in questa commedia il Moratin sviluppa le sue idee sul Teatro, fa la critica del genere vecchio, spiega ciò che a quello andrebbe sostituito, consiglia i giovani autori che voglion seguire la carriera drammatica, e infine dà al pubblico stesso una lezione su ciò che egli dovrebbe proscrivere dalle scene.

Egli stesso, nel prologo alla prima edizione della commedia, spiega quale è il concetto che informa la sua *Commedia nuova*, e quali le idee che lo spinsero a scriverla: " Questa commedia „ — dice Leandro Moratin — " ci offre una pittura fedele dello stato attuale del nostro teatro: ma però nè nei personaggi, nè nelle allusioni, nessuno si troverà ritratto con quella somiglianza che è necessaria a qualsiasi copia, affinchè con essa si possa indicare l' originale. L' autore procurò,

(1) Comedias ecc. — Chefs-d'oeuvre du Théatre Espagnol. — Moratin.

tanto nella formazione della commedia, come nella scelta dei caratteri, di imitare la naturalezza in generale, formando di molti un solo individuo ».

E specializzò infatti nel tipo di *Don Eleuterio* tutti i poeti ignoranti che invadevano il Teatro spagnuolo: fece di molte donne noiose e saccenti il tipo unico di *Donna Agustina*; individualizzò in *Don Ermogene* tutti i pedanti loquaci e presuntuosi, di cui pullulavano le Università di Salamanca e di Alcalà; e infine diede il modello ridicolo e grottesco di tutte le commedie che si rappresentavano allora in quell'assurda *Presa di Vienna*, di cui è menzione nella commedia.

E ben a ragione si può dire che la commedia di Moratin è — nella letteratura spagnuola — un monumento unico nel suo genere.

L'osservazione del Royer (1) che questa produzione del Moratin manca di azione, di interesse e di spirito appare dunque alquanto superficiale, e non in tutti i punti esatta.

Se è vero che l'azione è assai povera (un servitore che si mette a scrivere una commedia e che si fa fischiare è un misero argomento per due atti di commedia), pur tuttavia *La Commedia nuova* non è del tutto scevra d'interesse — forse non teatrale, ma letterario — ed è tutt'altro che priva di spirito: non c'è lo spirito del motto, ma bensì assai felice quello della caricatura, nella satira ai pedanti; e la comicità risulta dal lavoro stesso, dalle conclusioni medesime della commedia: v'è in essa poi una grande vivacità di dialogo ed una vera *vis comica* nella canzonatura dei principali personaggi.

Il sottotitolo: *Il Caffè* deriva dal fatto che i due atti della *Commedia nuova* succedono appunto in un caffè di Madrid.

Moratin in questa sua produzione abbandonò il verso; fu il primo commediografo spagnuolo che abbia usato la prosa: e riescì infatti assai più felice in questa e nelle altre commedie posteriori scritte in prosa che in quelle in versi: *La ragazza ipocrita*, *Il Barone*, *Il Vecchio e la Ragazza*. Egli non fu, come il suo Maestro, un gran poeta: il suo verso non è, come quello di Molière, agile e snello, non è ricco nè robusto.

Quando volle far rappresentar questa sua commedia, trovò le stesse difficoltà che per la prima: e trattandosi di un'opera che attaccava vivacemente i comici stessi, le opposizioni da parte di questi furon anche maggiori.

Poeti, musici, attori fecer causa comune per combatterla: dissero

(1) *Alphonse Royer*. — Histoire universelle du théâtre. Tome IV. Chap. 40. (Paris Franck. 1870).

che *La Commedia nuova* null'altro era se non un lungo intermezzo, un interminabile dialogo, spesso insulso, ed arrivarono sino a chiamarla un " libello diffamatorio ".

E infatti la commedia del Moratin ha veramente l'aspetto di una produzione d'occasione, destinata più che a combattere il vizio in generale, a colpire certe determinate persone: e ben si comprende che agli occhi dei comici e degli autori d'allora, la produzione del Moratin avesse tutta l'aria di un libello.

Oggi, giudicando l'opera serenamente e con imparzialità, vediamo che quella satira contro certe goffe usanze teatrali, potrebbe colpire ancor oggi certi usi e certe abitudini, che, dopo un secolo, son rimaste inalterate.

Ed anche i caratteri principali, con poche varianti, sono attuali: l'autore mediocre, infatuato della propria opera, che presta volentieri l'orecchio alle lodi, sciogliendo anche i cordoni della borsa a chi gli prodiga gli elogi non è punto invecchiato. Solo la chiusa della commedia non parmi rispondente alla verosimiglianza, dato il carattere di *Don Eleuterio*. È presumibile che un autore, perchè fischiato una volta, si rassegni ad abbandonare il Teatro? Sarà duraturo il proposito di non scriver mai più commedie? Chi ha provato una volta, tenterà ancora, e non si rassegnerà tanto facilmente a riconoscersi incapace o mediocre.

Ma non è già questa del Moratin una commedia d'intreccio o di carattere, bensì una satira contro il Teatro spagnuolo: e la parte satirica è veramente felicissima.

Così non la pensarono i comici d'allora che fecero rimostranze al governo, perchè ne impedisse anche la pubblicazione.

La esaminarono allora il Presidente del Consiglio Reale, il Corrégidor di Madrid ed il Vicario Ecclesiastico: ed appena dopo cinque censure successive si riconobbe che la commedia di Moratin non era un libello, ma bensì una produzione scritta con criteri d'arte e capace di produrre degli effetti molto utili alla riforma del Teatro.

E *La Commedia nuova* dopo tante peripezie fu alla fine rappresentata al *Teatro del Principe*, la sera del 7 febbraio 1792: Juana Garcia, Manuel Torres, Manuel Garcia Parra e Mariano Querol recitarono in modo eccellente.

Ma gli avversarî non si diedero per vinti: la sera della prima rappresentazione fu una vera battaglia. Una parte degli spettatori (occorre dire che vi saranno stati molti poeti drammatici?) ricevette a malincuore l'aspra lezione che dava Moratin agli autori comici: per buona sorte un partito favorevole all'autore seppe impor silenzio ai

denigratori dell' opera; e quando alla 7.ª scena del II.º atto, *Don Eleuterio* esclamò, parlando della propria: " Bricconi! Quando hanno vista mai una commedia migliore di questa? „, il pubblico, che interpretò quelle parole come un' allusione alla commedia del Moratin che si stava recitando, scoppiò in grandi, entusiastici applausi. Perduta ogni speranza, la turba dei congiurati si tacque, e lo spettacolo finì con il trionfo di Moratin.

IV.

Già nel 1787 Leandro Moratin aveva scritto una *zarzuela*, cioè un' opera comica, in due atti, intitolandola: *Il Barone* (1); e l'aveva fatta rappresentare in casa della Contessa Benavente: ottenne la commedia successo, e dopo questa prima recita privata, corse manoscritta per tutta Madrid, e fu rappresentata in pubblico con grande successo, anche molti anni dopo.

Moratin in quel frattempo era lontano dalla Spagna: dopo il buon esito delle sue due prime commedie, volle visitare la Francia (e quì vide gli orrori della Rivoluzione), poi l' Inghilterra, le Fiandre, la Germania, la Svizzera e l' Italia, di cui corse le principali città, fermandosi a Bologna più lungamente: parlò degli Italiani con grande ammirazione e degli Inglesi con imparzialità di giudizio, in una relazione, che fece di questo lungo viaggio: potè durante le sue peregrinazioni conoscere usi e costumi di vari popoli, apprendere diverse lingue ed apprezzare i capolavori della letteratura mondiale.

Ritornò in patria verso la fine del 1796: due anni dopo pubblicò una traduzione dell' *Amleto*, con delle note, ma il lavoro non riuscì molto al disopra del mediocre.

Questa lunga assenza del Moratin da Madrid offrì agio a parecchi dilettanti comici di impadronirsi della sua terza commedia, e di raffazzonarla a lor talento: *Il Barone* fu alterato in modo deplorevole: si aggiunsero dei personaggi, si mutarono le situazioni, i versi furono quà e là soppressi, e ve ne s' introdussero dei nuovi, per esser cantati. Divenne così il dominio di ogni sorta di gente, poco scrupolosa in fatto d'arte e di nessun buon gusto: la studiarono alla peggio dei dilettanti, e — così deformata — la rappresentarono in molte case private, e infine al Teatro di Cadice.

Quando il Moratin, ritornato in patria vide che n' era divenuto dell'opera sua, volle riprenderla agli attori che la recitavano: la corresse,

(1) Comedias. enc. — chefs - d'oeuvre. etc.

la migliorò, sopprimendo il cantabile e dando così a tutta la commedia maggior verosimiglianza ed interesse e più energia ai caratteri. Cambiò totalmente il prim' atto e rifece il secondo: e così da una difettosa operetta venne fuori una buona e regolare commedia.

I comici della compagnia, a cui il Moratin la tolse, per vendicarsi, misero la commedia in parodia col titolo di: *La Contadina orgogliosa*, e la rappresentarono al loro teatro (*de los Caños*) prima ancora che il Moratin facesse conoscere la sua corretta.

Questa vide la luce il 28 gennaio del 1803, al *Teatro de la Cruz*.

Ma era destinato che ogni nuova commedia di Moratin dovesse suscitare una rivoluzione: anche questa volta gli avversarii dell' autore, con urli e fischi assordanti, voleano ad ogni costo impedirne la rappresentazione. Durante l' infuriar della bufera, l' amico dell' autore, Antonio Pinto, che rappresentava la parte di *Don Pedro*, avanzatosi alla ribalta, disse: " I comici hanno creduto che la commedia che dovea rappresentarsi fosse una delle poche, che illustrano il Teatro Spagnuolo. Una parte del pubblico è di quest' opinione e lo manifesta in modo indubitabile: un' altra disapprova la commedia e chiede che per domani si annunzi una produzione diversa. Desiderano i comici accertarsi, se *Il Barone* deve esser replicato, oppure no. Ciò che il pubblico deciderà, noi faremo: sarà per i comici un dovere di obbedire. "

Ma questo discorso che avrebbe dovuto calmare gli animi non fece che aumentar il disordine: il partito avverso abbandonò il teatro certo ormai che la commedia era spacciata: per i caffè, per le bettole di Madrid si sparse la notizia che la commedia di Moratin era stata solennemente fischiata.

La seconda sera però, che i congiurati non eran venuti in teatro, *Il Barone* ottenne un successo completo: il pubblico spassionato e imparziale vendicò con larghi applausi l' insuccesso della prima rappresentazione: la commedia fu giudicata verosimile ed istruttiva, e scritta secondo i precetti dell' arte e del buon gusto.

Fu rimproverato ad essa il carattere del protagonista, troppo perverso: parmi la critica non giusta. Quel *Barone* che approfitta dell' orgoglio di una provinciale e della sua smania di onori, per carpirle del danaro, e che tenta di sposarne la figlia, per pigliarsi una buona dote, non è un carattere troppo raro, nè eccessivo in perversità: è il tipo perfetto di quel che il Goldoni avrebbe chiamato: *Il frappatore* e il Martini: *Il Cavaliere d' industria*: un carattere di avventuriero in una parola, abbastanza comune e molto verosimile. Se qualcosa si deve rimproverare a questa commedia del Moratin è la

mancanza d' interesse e la povertà dell' intreccio: ma non è già per queste doti che il commediografo spagnuolo si distingue, bensì per la felice pittura dei caratteri.

Tanto il carattere di *Don Pedro*, che quello di *Donna Menica* sono scolpiti da mano maestra, con vigoria eccezionale, con potenza comica veramente rara.

E la riforma comica del Moratin si manifesta di fatto nella commedia di carattere, nella quale non fu superato da alcun altro del suo secolo. Non ricchezza di fantasia, non originalità d' intreccio, non abilità di scenici viluppi, ma raro senso d' osservazione della vita e grande forza comica nel rappresentar sulla scena dei caratteri vivi, eternamente umani.

V.

Don Martino, vecchio avaro, burbero, intrattabile, educa la figlia *Clara* con tanta asprezza, che la rende falsa ed ipocrita. Suo fratello *Don Luigi* invece trova che il miglior sistema d' educazione è la dolcezza: cosicchè la figlia sua, *Ines*, cresce assennata, benefica, sincera. *Clara*, la bacchettona, sta per maritarsi segretamente con *Perico*, mentre che al padre va dicendo di volersi rinchiudere in un convento. Così la sua falsità è scoperta: ed un parente che nel suo testamento avea stabilito di lasciarle tutto il suo, essendo venuto a conoscere la sua inclinazione a farsi monaca, la disereda. Il vecchio avaro la caccia furioso, ed è la dolce e buona *Ines* che riconcilia poi *Clara* col padre suo.

Questo, a brevi tratti, l' intreccio della *Mojigata (La ragazza ipocrita* (1), commedia che il Moratin avea scritto fin dal 1791, e che — durante la sua assenza dalla Spagna — fu rappresentata con molta fortuna in case particolari e nei teatri di provincia. Ma, essendo le copie manoscritte non scevre di inesattezze e di errori, questa commedia, per un riguardo verso l' autore e per la stima ch' esso già godeva presso i comici, non fu mai rappresentata a Madrid.

Appena nel 1804 (il 18 maggio) al *Teatro de la Cruz*, *La Mojigata*, migliorata e corretta dall' autore stesso, vide la luce della ribalta: e questa volta senza che vi fossero partiti avversi, nè tumulti.

L' attrice Iosefa Virg rappresentò alla perfezione il carattere della protagonista: il suo talento vivace e flessibile si prestava a meraviglia ad incarnare il tipo astuto e falso di *Clara*.

(1) La Bacchettona, commedia, tradotta da P. Napoli Signorelli (Anno teatrale, III, Vol. 8. Venezia. Rosa. 1806). — Comedias, ecc.

La massima parte dell' azione è concentrata in questo carattere, che è una specie di *Tartuffo* femmina. Occorre quì un' altra volta accennare all' influenza di Molière sul Teatro comico di Leandro Moratin? In questa sua satira contro l' ipocrisia, il commediografo spagnuolo, riprendendo un vecchio carattere del teatro spagnuolo (quello di *Marta* nella commedia di Tirso de Molina, intitolata: *Marta la Bacchettona* (1) ha saputo fare una buona ed utile commedia, nella quale, a detta del Napoli Signorelli (2) " v' è maggior piacevolezza e forza comica ", che nel *Vecchio e la Ragazza.*

Alla *Ragazza Ipocrita* non si risparmiarono, dopo la prima rappresentazione le critiche, ma queste (contrariamente al solito) furono urbane e dignitose. La buona versificazione, la regolarità e la bontà del dialogo sono i massimi pregi di questo lavoro.

Il Moratin si avviava a grandi passi verso il capolavoro: e questo non tarderà a comparire sulle scene spagnuole: il 24 gennaio del 1806 si rappresenta al *Teatro de la Cruz: Il sì delle ragazze.*

VI.

El sí de las niñas (3) si propone di combattere l' uso di imporre un marito alle ragazze, non consultandole neppure: il Moratin in questa sua commedia vuole che ogni fanciulla si scelga liberamente il proprio sposo, e non sia costretta dalla volontà dei genitori a sposare uno che non ama. Questa è la prima delle produzioni del Moratin che osi affrontare arditamente una questione sociale: ei combatte quì l' educazione delle fanciulle, che, oppresse dall'autorità della madre, non debbono — secondo le norme del buon contegno — dir sinceramente tutto l' animo loro.

E quest' amore per la Verità, che spira da ogni commedia del Moratin è veramente uno dei più simpatici lati del suo carattere.

Già nel *Vecchio e la Ragazza* avea Moratin mostrato le funeste conseguenze di un matrimonio forzato: quì egli riprende con vigore lo stesso argomento: ma — per la saggezza di uno dei personaggi — i dannosi effetti, che nella precedente commedia risultavano, sono qui a tempo evitati.

Don Diego è proposto come marito alla giovane *Francesca* dalla stessa madre di lei, *Irene*, donna frivola, chiacchierona e leggera. La

(1) *Royer*, Op. cit.

(2) *P. Napoli-Signorelli*. Storia critica ecc.

(3) Comedias ecc.: — Chefs d' oeuvre etc.;—Il si delle fanciulle, commedia. (Nel « Teatro scelto spagnuolo antico e moderno ». Vol. VIII°. Torino. Unione tip. editrice, 1859).

fanciulla non sa ribellarsi alla volontà materna, ed acconsente: essa non potrà però mai amare *Don Diego*, troppo differente a lei di età e di aspirazioni: essa poi ne ama un altro. E questi è il giovane *Don Carlos*, che per l'appunto è il nipote di *Don Diego*: incontrò la fanciulla, e segretamente le dichiarò il suo amore. *Don Diego* che è un galantuomo, scopre (prima che la madre incosciente decida le nozze) quali veramente sieno i sentimenti della fanciulla, e sacrifica la propria felicità a quella degli altri: egli rinunzia ad ogni progetto di matrimonio, ed unisce suo nipote *Don Carlos* a *Francesca*.

In questa commedia sono scrupolosamente osservate le unità: tutta l'azione avviene dalla sera alla mattina, e se un rimprovero si dovesse fare al *Sì delle ragazze* sarebbe appunto questo: che cioè per la rigorosa osservanza delle unità di tempo e di luogo, l'azione risulta sacrificata: ed al movimento scenico troppo spesso sono sostituiti dei lunghi dialoghi, in cui gli avvenimenti sono dai personaggi raccontati. Per evitare i difetti dei suoi predecessori, il Moratin riescì un pò freddo: e la troppa regolarità della commedia tornò forse dannosa allo scenico interesse.

Ma nella condotta, nella pittura dei caratteri, nella sobrietà del dialogo Moratin questa volta superò se stesso: nessun elogio è quì superfluo: la bontà del dialogo (questa volta in prosa) e lo scopo altamente morale ne fanno una delle migliori commedie del secolo XIX.

Ottenne questa produzione del Moratin un grandissimo successo: fu replicata per ventisei volte a fila (il che non succedeva che assai raramente a quei tempi) e più sarebbe stata replicata, se non fosse giunta la Quaresima, con l'abituale chiusura dei teatri, ad interromperne il corso delle recite.

Mentre ancora si applaudiva a Madrid, la commedia del Moratin fu rappresentata in provincia, ed a Saragozza anche in un teatro particolare. Per soddisfare la legittima curiosità del pubblico, se ne fecero moltissime edizioni: quattro durante il solo anno 1806.

VII.

L'invidia degli altri autori drammatici, (anche in Ispagna c'erano dei Montfleury e dei Boursault, dei Gozzi e dei Chiari!) il livore di tutti i poeti mancati fece sì che Leandro Moratin, all'apice del successo e della gloria, si ritraesse dall'agone teatrale, trascurando di condurre a fine le quattro o cinque commedie, delle quali aveva già tracciato il piano.

Condusse allora una vita ritiratissima, dedicandosi a raccoglier ma-

teriale di studio per un lavoro storico, che progettava di fare: unico svago il coltivar un giardinetto che aveva comprato in quel tempo, contiguo alla casa in Calle de Fuencarral, dove abitualmente dimorava.

Non altrimenti il suo Molière si riposava dell'affannosa vita d'attore, nel placido villino d'Auteuil!

Nel frattempo Leandro Moratin tradusse liberamente due commedie di Molière: *La scuola dei mariti* e *Il medico suo malgrado.* Il prologo alla prima è tutto un panegirico del poeta comico francese: in esso egli si scusa di aver tolto qualcosa dall'originale e di essersi permesso qualche aggiunta alla commedia di Molière. Nella seconda non conservò l'unità di luogo: anche quì fece qualche leggera variante al testo francese.

Tanto *La Escuela de los maridos* (1): quanto *El medico a palos* (1) furono rappresentate con molto successo: la prima a Madrid, al Teatro del Principe, il 17 marzo 1812: la seconda a Barcellona, il 5 decembre 1814.

Ben a ragione dice il Moland (2) che le due commedie di Molière seppero conquistare la nazione, che non avevano saputo le armi francesi.

Bisogna rammentare che nel 1808, avviene in Spagna l'invasione napoleonica: Moratin, che era un francofilo, un " infrancesato „ nell'anima, aderì al governo nuovo: Giuseppe Bonaparte lo nominò bibliotecario in capo (1811).

Scoppiata la Rivoluzione, egli fu accusato di aver tradito la patria, perchè aveva accettato un beneficio dal governo francese: dovette perciò riparare a Valenza (1812).

Restaurato sul trono di Spagna il Borbone — sebbene l'innocenza sua fosse riconosciuta e gli venissero restituiti i beni sequestrati — riparò Moratin a Barcellona, ed, inasprito da quegli sciagurati avvenimenti, non volle neppur accettare i beneficii del decreto d'amnistia.

Ed a Barcellona compì l'opera (importantissima per la Storia del Teatro), alla quale da molti anni andava lavorando, cioè: *Le origini del Teatro Spagnuolo* (3).

Nel 1820 andò a Parigi con Don Juan Antonio de Melon, poi nuovamente a Bologna con Don Antonio de Robles y Moñino.

Tornato nel 1827 ancora una volta a Parigi in compagnia con Silvela, non doveva più rientrare in patria. Sin dal 1825, la sua sa-

(1) Comedias, ecc.

(2) *Louis Moland*. Molière sa vie et ses ouvrages. (Paris. Garnier frères, 1887).

(3) Origines del Teatro Español, per Don L. F. de Moratin (Paris. Baudry, 1838).

lute era alterata: quest'ultimo viaggio peggiorò le sue condizioni. Il 21 giugno 1828, Leandro Moratin fu colto da febbre e vomito, ed in poche ore morì: conservò fino all'ultimo la piena lucidità di mente.

Le sue ceneri furono poste accanto alla tomba di Molière, al cimitero del *Père-Lachaise*.

VIII.

Leandro Moratin fu il vero rappresentante del buon senso borghese: " i costumi delle sue commedie non sono poetici: non per colpa sua, ma del suo tempo. " (1) I cavalieri, i titolati che Moratin frequentò, conducevano vita tranquilla, onesta, quasi severa: ad un altro commediografo del '700 spettava di dipingere la plebe umile delle taverne e delle piazze, a Ramon de la Cruz: Moratin limitò la propria osservazione all'alta borghesia: e di quella colse le caratteristiche, e quella seppe descrivere nelle sue commedie.

Fra tutti i grandi autori comici della Spagna Moratin fu il meno nazionale: non ebbe la fantasia vivace e feconda di Lope de Vega, nè l'altezza di poesia di Calderon de la Barca: egli comprese che le libertà del primo e la complicazione d'intreccio del secondo più non s'adattavano ai tempi moderni: e poichè i successori di quelli erano stravaganti e rozzi, senza ombra di genialità, volle, anzichè usar dei palliativi, estinguere il male dalla radice, e bandire dal Teatro spagnuolo i vizî del secolo precedente.

La sola traccia di carattere nazionale nelle sue commedie si trova nell'abbondanza di dialoghi fra i servi, e nello spirito che questi vi mostrano (quasicchè tutto lo spirito della nazione si fosse rifugiato nell'infima plebe): certo è che le scene più comiche di tutto il suo Teatro sono quelle fra i servitori o quelle fra i servi e i padroni. V'è forse in Moratin una lontana traccia dei *pasos* di Lope de Rueda e degli *intermeses* di tutti i suoi predecessori?

Il solo autore a cui Leandro Moratin si avvicini, per il carattere delle sue commedie è l'Alarcon: e ben si comprende la derivazione dal poeta messicano. Fu Giovanni Ruiz d'Alarcon quegli che diede al Teatro moderno la prima commedia di carattere, con la sua *Verdad sospechosa (La Verità sospetta)*. Da questa Pietro Corneille tolse il suo *Bugiardo*, che servì forse di modello alle prime commedie di carattere che Molière scrisse.

(1) *D. A. Canovas Del Castillo.* Le Thèatre Espagnol contemporain; traduit per J. G. Magnabal. (Paris. Ernest Leroux. 1886).

Cosicchè Leandro Moratin sarebbe andato a cercare in Francia quel modello di commedia, che aveva in patria.

Comunque sia avvenuto, Moratin per primo diede alla Spagna la commedia moderna di carattere: tutta la sua vita fu spesa a questa riforma del Teatro nazionale: e con i suoi scritti critici, e con le sue commedie, e col suo *Prologo* grandemente influì sulla letteratura drammatica del suo paese.

Moratin considerò che la commedia deve riunire due qualità: divertire ed istruire: la sua teoria drammatica si formula adunque nella fusione dell' *utile dulci*. E — secondo il Moratin — sarebbe colpevole quel poeta che non si proponesse altro fine che di trattenere lo spettatore per due ore senza insegnargli nulla, e riducendo così tutto l'interesse di una produzione drammatica a quello che può dare una sinfonia. Secondo questa teoria, se ne va in fumo quella dell' *arte per l' arte*: e il Moratin appare infatti sempre più preoccupato dello scopo morale dei suoi lavori che della bellezza artistica della forma.

“ Tenendo in mano i mezzi che offre l' arte per commuovere e persuadere „ — continua il Moratin — “ il poeta drammatico che rinunciasse all' efficacia di tutto questo, e si negasse volontariamente quanto si può e si deve sperare da tali opere a prò della morale, sarebbe veramente imperdonabile „.

Le sue teorie drammatiche sono quelle dei classici francesi: e non istarò a ripetere ancor una volta che Molière fu in tutto e per tutto il suo modello.

Questa sua definizione della commedia mi sembra degna d' esser trascritta, perchè in poco racchiude una vera teoria comica, e soprattutto perchè essa fu assai bene applicata dal Moratin stesso in tutte le sue commedie: “ Imitazione nel dialogo (scritto in prosa o in versi) di un fatto accaduto in un luogo e in poche ore fra persone particolari, per mezzo del quale, e dell' opportuna espressione di affetti e caratteri, risultano posti in ridicolo i vizi e gli errori comuni nella società, e raccomandate per conseguenza la verità e la virtù. „

Le sue teorie e le sue commedie furono aspramente censurate dallo Schlegel (1), il quale, entusiasta del dramma romantico e poco benevolo verso lo stesso Molière, non poteva che criticare i “ drammi prosaici e moralisti „ del suo imitatore.

Il Moratin fu assai poco fecondo: non solo a paragone dei suoi connazionali, ma pur anco dei commediografi stranieri suoi contemporanei. Se le sue cinque commedie originali danno prova di sterilità

(1) *A. G. Schlegel.* Corso di Letteratura Drammatica. (Trad. da G. Gherardini,) (Milano. Molina. 1844).

accanto ai duemila drammi di Lope de Vega, anche le sole trenta di Molière danno prova di un' attività assai più geniale e feconda, ove si pensi alle numerose cure del commediografo francese, di attore e di direttore di una comica compagnia.

Io però son d'accordo col Baret (1), il quale dice che Moratin, travolto dalla Rivoluzione del 1808, non ha potuto dir l' ultima parola della sua attività e del suo talento.

Ma se non può rivaleggiar per numero neppur col nostro fecondissimo Goldoni, Leandro Moratin, che introdusse nel Teatro Spagnuolo quella riforma comica, che il Goldoni nell' Italiano, può competer con lui per la felice pittura dei caratteri e per lo scopo altamente morale di tutti i suoi lavori.

Cesare Levi

(1) *Eugène Baret.* Histoire de la Littérature Espagnole depuis ses origines plus reculées jusqu'à nos jours. (Paris, Dezobry, J. Tandon et C.ie. 1863).

AMORE CIECO

COMMEDIA IN TRE ATTI

ATTO SECONDO

Salotto elegante. Ingresso al fondo: a sinistra in prima quinta uscio della camera da letto di ERNESTA. In seconda quinta finestra che guarda nel giardino; a destra in prima quinta, uscio della camera di LEONARDO: in seconda quinta *consolle* con specchiera, ecc. Sopra la tavola una lampada accesa.

SCENA I.

Ernesta, Virginia e Olimpia.

VIRGINIA — (*seguitando un discorso*). Sicuro !... sai quello che ho detto fra me e me ? Quella cattiva di Ernesta non si lascia più vedere. È più d' un mese che sei sola, libera, indipendente, e non sei venuta che una volta a casa nostra. (*Si leva il cappellino e lo dà ad Olimpia).*

ERN. — (*sdraiata nella poltrona presso alla finestra con un libro aperto in mano, senza leggerlo*). Che vuoi ? sono stata presa da un tale amore per la solitudine, che è addirittura una passione.

VIRG. — Male, molto male... una donna giovane come te !... È un torto che fai a chi ti vuol bene, ai parenti, agli amici, al mondo... E dunque ho pensato: Ernesta sarà melanconica, forse non si sente bene: andiamo a farle un po' di compagnia; e sono venuta a passar teco tutta la giornata (*dà il suo mantello ad Olimpia*).

ERN. — (*freddamente*). Brava ! ti ringrazio.

VIRG. — Ti fa piacere ?

ERN. — (*più freddamente ancora, guardando da un' altra parte*). Oh tanto !

VIRG. — (*piano ad Olimpia*). Ernesta è d' umor nero oggi?

OLIM. — (*piano*). Dacchè il signor Leonardo è partito è sempre così. (*Parte a sinistra con la roba di Virginia*).

VIRG. (*prende una seggiola e va a sedersi presso Ernesta*). E dunque che vita fai? come te la passi?

ERN. — È la vita che passa, io la lascio passare. Mangio, dormo, leggo, faccio un po' di musica, e ascolto con piacere quella che mi fanno gli uccelli nel giardino.

VIRG. — E di Leonardo, di tuo marito, non hai notizie?

ERN. — No.

VIRG. — Non vi scrivete?

ERN. — Io non ho nulla da scrivergli; pare che egli pure non abbia nulla da dire a me.

VIRG. — E la sua malattia?

ERN. — Le acque di Spa l'avranno guarito.

VIRG. — Sono proprio tanto meravigliose quelle acque?

ERN. — Pare di sì.

VIRG. — E poi dicono che là si raccoglie una società brillantissima, che ci si diverte assai.

ERN. — È appunto quello che ci vuole per Leonardo.

VIRG. — È stato il medico a consigliarlo di andare a Spa?

ERN. — Il medico.

VIRG. — Quel dottore originale che ho incontrato in casa tua: il dottor Agenore?

ERN. — Lui.

VIRG. — Lo vedi qualche volta?

ERN. — Sì... e tu?

VIRG. — Io non l'ho mai più incontrato.

ERN. — Oh guarda! rimanendo qui tutto il giorno, chi sa che tu non abbia a vederlo!

VIRG. — (*vivamente*). Ah sì?... (*frenandosi*). Già, a me non importa.

ERN. — Ne sono persuasa.

VIRG. — Viene da te come medico?

ERN. — E come amico.

VIRG. — I medici godono d'un bel privilegio.

ERN. — Quale?

VIRG. — Quello di poter frequentare una signora giovane e bella, senza che il mondo se ne inalberi: se un avvocato o un ingegnere ti venisse ogni giorno in casa, chi sa quali giudizi temerari si farebbero! Invece il medico... è per la salute.

ERN. — E come sai che il dottore mi frequenti?

VIRG. — (*confondendosi*) Ma... l'ho sentito dire... sai bene... il mondo ciarla...

ERN. — E i maligni raccolgono.

VIRG. — (*vivamente*). Io ti ho difesa.

ERN. — Non ne dubito.., e ti ringrazio, ma io non ho bisogno di difese. Quest' oggi, quando il dottore si presenta, gli farò dire che non sono in casa.

VIRG. — (*vivamente*) Oh no... fargli un tale sgarbo... eppoi oggi ci sono io.

ERN. — (*con leggiera ironia*). È giusto... (*dopo breve pausa*). Fammi il piacere, suona il campanello.

VIRG. — (*s' alza ed eseguisce*). Vuoi qualche cosa?

ERN. — (*alzandosi*). Vestirmi... vedi che sono ancora in veste da camera.

VIRG. — Aspetti delle visite?

ERN. — No.

VIRG. — Ah, il dottore.

ERN. — Appunto. Non l' ho ammesso in tanta intimità da riceverlo in veste da camera.

OLIM. — (*dal fondo*). La signora comanda?

ERN. — Prepara da vestirmi.

OLIM. — Qual veste?

ERN. — Quella di pizzo nero.

VIRG. — Di nero, che idea!... sembrerai una vedova.

ERN. — E che cosa sono? (*Olimpia parte a sinistra*).

VIRG. — Mentre ti vesti io scendo in giardino e ti fo un bel mazzo saccheggiando le tue aiuole.

ERN. — Si, va. (*Virginia parte*).

(*Ernesta rimasta sola, dopo essere rimasta pensosa, apre un quaderno, sfoglia alcune pagine e legge piano, poi leggendo forte :*)

ERN. — “ ...Posso dirmi vedova? Oh no! Il cuore è vedovo di un affetto quando l' ha provato, ne ha gioito e poi l' ha perduto; ma io, un vero amore l' ho provato? Ora capisco che l' amore è ben diverso di quello che io abbia mai sentito... Eppure sì... avrei potuto amare Leonardo; ma anch' egli non mi ha veramente amata mai. (*Legge in silenzio e poi ancora forte*). Sento che vi dev' essere, che v' è al mondo chi ha un' anima compagna della mia, con la quale la mia deve confondersi : e mi lusingo, e sogno che quel predestinato io debba incontrarlo un giorno, e allora sentire la voce della mia coscienza, la voce del mio destino, la voce del mio buon angelo dirmi : “ È lui!... „ (*Pausa, chiude il quaderno e pensa ; poi dice :*) Non credo che sia *lui!* Eppure... (*rimane assorta*).

SCENA II.

Ernesta e Agenore.

AGENORE. (*dal fondo non visto: s' avanza e viene ad appoggiarsi alla spalliera della poltrona su cui siede Ernesta*). Così assorta! si può sapere a che cosa pensate?

ERN. — Ah! siete voi?... vi stupirò colla mia franchezza... Pensavo a voi.

AGEN. — (*con gioia*) Davvero? (*Prende in fretta un seggiolino basso e viene a sedersi ai piedi di lei*). Non fate che rendermi una piccola moneta della somma che vi tributo di continuo; io penso sempre a voi... Ma come pensavate voi di me: bene o male?

ERN. — Giudicatene... Ma alzatevi, quella positura non va bene.

AGEN. — Perchè?

ERN. — Perchè non istà bene... Alzatevi.

AGEN. — Subito (*non si muove*). Dunque in che modo pensavate a me?

ERN. — Io dicevo a me stessa: che strani esseri gli uomini; qualunque altro si fosse trovato nella relazione in cui voi siete con me, si sarebbe creduto in obbligo di farmi la corte.

AGEN. — È certo, ma questo veramente non era un pensare a me.

ERN. — Aspettate. Con qualunque altra donna si fosse trovato in queste condizioni il dottor Agenore, le avrebbe fatto una dichiarazione...

AGEN. — Scusate! qui c' è sbaglio. A nessun' altra donna avrei detto quello che ho detto e son pronto a ripetere a voi, perchè nessun' altra me l'avrebbe ispirato, perchè non v'è nessuna al mondo che possieda...

ERN. — (*interrompendolo*). E sapete che cosa stavo per conchiudere?

AGEN. — No.

ERN. — Che avrei fatto bene, alle prime vostre parole troppo audaci, a mettere alla porta voi e la vostra scienza fisiologica.

AGEN. — Ah no! sarebbe stata una crudeltà, e voi non siete crudele. (*Le prende le mani e gliele bacia*).

ERN. — (*levando le mani e tirandosi in là colla poltrona*). Che cosa fate? Mi pare di avervi detto di levarvi di lì!

AGEN. — L'avete detto.

ERN. — Dunque alzatevi!

AGEN. — Ma...

ERN. — Alzatevi, vi dico.

AGEN. — (*si alza*). E poi?

ERN. — Sedete su quella seggiola.

AGEN. — Tanto lontano?

ERN. — E difendetevi.

AGEN. — Come volete voi che mi difenda se mi fate cascare le braccia! (*siede dove gli ha accennato Ernesta*). Sentite, Ernesta.

ERN. — (*risentita*). Eh?

AGEN. — (*vivamente riprendendosi*). Signora Ernesta... La più bella prova che possa dare un uomo di aver messa tutta la sua esistenza (per farvi piacere, dirò tutta la sua anima) in balìa d'un'altra creatura, si è d'avere rinunziato alle proprie convinzioni. Io, questo, l'ho fatto per voi: vi ho dato il mio cervello e il mio cuore, tutto me stesso, piedi e mani legate.

ERN. — Sfido! Se aveste continuato a parlarmi da quel brutto materialista che eravate, vi avrei chiusa la porta di casa mia.

AGEN. — Ebbene, che volete di più?

ERN. — E voi che volete? Perchè mi avete detto di esservi convertito a credere all'anima, all'eterno, all'infinito, io dovrei?... Me ne fareste dire una grossa.

AGEN. — Mi dovreste amare un pochino, ecco... L'anima... sia pure; la unione spirituale di due anime, una gran bella cosa... Ma coll'anima v'è pure il corpo...

ERN. — Zitto!.., Vorreste provarmi che siete incorreggibile?

AGEN. — (*accostandosi e prendendole una mano*). No, no: correggibilissimo. Io accetto tutte le vostre teoriche, abbraccio tutti i vostri ideali. Non è più l'organismo robusto di nervi e di muscoli che si chiama dottor Agenore Gemmi, il quale sente la necessità di vibrare all'unisono con quell'altro organismo così delicato, così leggiadro, così perfetto, che si chiama Ernesta; è un'anima che vuol spiccare il volo verso quell'infinito che voi le avete dischiuso, e che cerca, supplica la compagnia dell'anima vostra.

ERN. — (*Pensosa, lo guarda*).

AGEN. — Perchè mi guardate?

ERN. — Non vi capisco.

AGEN. — Non mi capisco nemmeno io!

ERN. — Penso... penso a un mio sogno (*guardandolo ancora*).

AGEN. — (*accostandosi vie più e baciandole la mano che ha sempre tenuta fra le sue*). Un sogno! oh, dillo; dimmi il tuo sogno, Ernesta!

ERN. — (*ritirando la mano*). Se non vi permetteste darmi del tu?

Agen. — (*riprendendole la mano*). Sì, no; come vuoi: non ti darò più del tu; ma parla, dimmi il tuo sogno.

Ern. — Pensavo che deve esistere un cuore per battere insieme col mio...

Agen. — (*baciandole la mano*). Oh sì!

Ern. — ...un' anima per unirsi alla mia...

Agen. — (*c. s.*) Oh sì!

Ern. — ...e che questo essere io l' avrei pure incontrato un giorno...

Agen. — (*c. s.*) Oh sì!

Ern. — ...e una voce qui dentro, mi avrebbe gridato: " È lui! "

Agen. — Sì, è lui... cioè sono io... Devi sentirla quella voce, deve dirtelo in questo momento: " è lui! " (*bacia ancora la mano e sta per gettarsi in ginocchio quando vede Virginia entrare dal fondo e si ferma*).

SCENA III.

Virginia e detti.

Virg. — (*con un mazzo di fiori in mano*). Eccomi. (*Vede il dottore, si ferma e sostentando confusione abbassa gli occhi*). Ah!

Agen. — (*con aria dottorale fingendo di toccare il polso ad Ernesta*). Sì; come avevo l' onore di dirle, signora Ernesta, il polso è un po' irregolare, saltellante, capricante, come diciamo noi, ma non veramente febbrile; sono i nervi. Riposo, nient' altro che riposo, e riposo sopratutto di quella testina vivace, di quella fantasia così ricca...

Virg. — (*avanzandosi*). Oh guarda! quello che dicevo anch' io.

Agen. — (*alzandosi*). La riverisco, signorina. Lei dice sempre bene.

Virg. — (*sedendo*). Guarda, Ernesta, che t' ho saccheggiato i vasi e le aiuole.

Agen. — Ah! se non fosse un complimento troppo vecchio...

Ern. — Vergogna, dottore! il vostro complimento era già logoro cento anni fa. Sarebbe indegno di voi e di mia cugina.

Agen. — E perciò non lo dico.

Virg. — Ma come, Ernesta, non ti sei ancora vestita?

Ern. — È venuto il dottore, mi ha trattenuta.

Agen. — Fin troppo, quel noioso!... ed è tempo che se ne vada (*va a prendere il cappello*).

Ern. — (*graziosamente*). È la vostra opinione?

Agen. — Temo che sia la sua.

ERN. — Vi sbagliate; tanto che vi prego di fermarvi qui a colazione per tenerci compagnia.

AGEN. — Ma non so...

ERN. — Eh, lo so io che farete piacere a me... ed anche a Virginia.

VIRG. — (*saettando un' occhiata*). Oh si! (*abbassa gli occhi confusa*).

AGEN. — (*fra sè*). Una vampa elettrica in quegli occhi da monachella!

ERN. — Dunque?

AGEN. — (*deponendo il cappello e ridendo*). Dunque sono felice di rimanere.

ERN. — Bene!

VIRG. — (*con un sospiro di soddisfazione*). Ah!

ERN. — E dopo colazione andremo in carrozza a fare un giro ai giardini.

VIRG. — (*vivamente*). E il dottore ci accompagnerà?

ERN. — E il dottore ci accompagnerà.., se pure i suoi malati glielo permetteranno.

AGEN. — Oh! io ho saputo rendermi indipendente dalla clientela.

ERN. — Come?

AGEN. — Non avendone. I miei soli malati sono la signora Ernesta che sta bene, e Leonardo che sta a Spa.

VIRG. — Quel povero Leonardo! Quando ci penso mi fa una pena!... minacciato negli occhi! perchè è minacciato proprio negli occhi, non è vero?

AGEN. — Sì signorina.

VIRG. — Gravemente?

AGEN. — Disgraziatamente sì: da una cataratta.

VIRG. — Oh Dio! è una cosa orribile!

AGEN. — Non è ancora una cataratta perfetta quella di Leonardo; è una minaccia soltanto... vale a dire un intorbidamento catarattoso corticale... mi spiego?... che qualche volta può guarire da sè...

VIRG. — Qualche volta?

AGEN. — E per cui i più celebri autori consigliano le frizioni di joduro di potassio, l' uso dei mercuriali, ed i bagni, specialmente quelli di Carlsbad, di Eger e di Spa.

VIRG. — Lei ha fiducia nei bagni?

AGEN. — Perchè no? alla peggio si può aspettare senza danno che la cataratta sia matura per l' operazione.

VIRG. — E perciò l' ha mandato a Spa?

AGEN. — A maturare... voglio dire a una cura profilattica, ricostituente, preparatoria... ma io parlo in modo barbaro, da annoiarla.

VIRG. — No, tutt' altro (*con occhiata fulminea*). Sa spiegarsi così chiaramente, così bene!... Non è vero, Ernesta?

ERN. — (*ridendo*) Verissimo.

VIRG. — E ha notizie recenti di Leonardo?

AGEN. — No: in un mese mi scrisse due sole volte, e nei primi quindici giorni.

VIRG. — Che cosa vorrà dire questo suo silenzio?

AGEN. — Io credo al proverbio: nessuna nuova, buona nuova: segno ch' egli si diverte.

VIRG. — Starà dunque ancora molto tempo prima di ritornare?

AGEN. — Credo di sì.

ERN. — (*da un poco impaziente*). Bada, Virginia, che tu sciupi il mazzo che ti sei data la pena di raccogliere; quei poveri fiori implorano un po' d' acqua.

VIRG. — (*alzandosi*). Vado a metterli in fresco.

ERN. — Vengo subito anch' io; è tempo di vestirmi (*si alza*). Se il signor dottore s' annoierà di aspettarci qui da solo, potrà scendere in giardino.

AGEN. — Non mi annoierò: sarà un intermezzo fra due momenti deliziosi.

ERN. — (*ridendo*). Come siete diventato galante!

VIRG. — (*vivamente, come se le scappassero le parole*). Oh è sempre stato amabilissimo! (*si vergogna, abbassa gli occhi al solito, poi corre all' uscio, e quando sta per partire si volta a mandare un' altra occhiata*). A rivederla... (*scappa*).

ERN. — Che ne dite di quella ragazza?

AGEN. — Belloccia!... troppo bionda... piena di spirito.

ERN. — (*ridendo*). Oh gli uomini!... Perchè ha trovato che parlavate bene, che eravate amabilissimo, la proclamate piena di spirito... E poi si accusano di vanità, di civetteria le donne! Sapete una cosa? Quella ragazza si è persuasa che voi siete innamorato di lei.

AGEN. — Io? e chi ha potuto farle supporre?...

ERN. — Voi stesso.

AGEN. — Come?

ERN. — Negate un po' che un tempo la seguivate tutte le volte che la incontravate per le strade colla governante?

AGEN. — (*di subito illuminato*). Ah, la governante? quella ragazzona magnifica che ho incontrato un giorno nella vostra anticamera.

ERN. — Appunto.

AGEN. — Ma io, la signorina, non l' avevo manco osservata.

ERN. — (*vivamente*). E seguivate la governante?

AGEN. — (*lasciandosi scappare la parola*). Sì... cioè no... (*correggendosi in fretta*) che dite? potreste pensare?...

ERN. — Ah! il signore ha di tali gusti?

AGEN. — Eh, via! ho detto per celia.

ERN. — E questa povera Virginia che si credeva... (*dando in una risata*).

AGEN. — Spero bene.

ERN. — Che non darò un sì crudele disinganno a quella poveretta? state tranquillo... Peccato che quella governante l' abbiano mandata via.

AGEN. — (*supplichevole*). Signora Ernesta!

ERN. — Oh sentite, perchè non vi annoiate, ho trovato; vi manderò Olimpia (*s' avvia*).

AGEN. — (*c. s.*) Ernesta!

ERN. — (*tra sè*). Ah, la voce ha parlato... Non è lui! (*Parte a destra*).

AGEN. — Maledetta! le cose erano a buon punto... Ma non mi do vinto... Agenore mio, sta saldo che la fortezza è scossa; ancora un assalto risoluto e si arrende... Con le donne, quando si è giunti a un certo punto, le parole servono poco... ci vogliono i fatti! Alla prima occasione me l' abbraccio stretta, e voglio un po' vedere!

Di un memoriale di G. B. Rubini

QUANDO noi pensiamo agli artisti lirici del passato, e li confrontiamo con quelli che oggi vanno per la maggiore, noi non sappiamo se ci vinca più un sentimento di compassione pel nostro teatro odierno, ovvero una certa diffidenza per le tante decantate celebrità d' altri tempi, e delle quali a noi nati tardi non giungono che notizie da strabiliare per mezzo di cronache.

Nella dubbiosa posizione dell'animo finiamo poi col ritenere che da una parte gli artisti del passato avessero più cura, e anche un tantino di maggior dignità, per riescire grandi e completi, e che dall'altra pubblici meno scettici dei nostri e meno distratti, tendessero tutte le loro meraviglie, le loro predilezioni su di questo e quell'artista, indirizzandolo alla celebrità con entusiasmi dei quali oggi noi non siamo capaci, e che fa piacere rievocare con la lettura delle cronache del glorioso periodo del nostro teatro, quando cioè nella prima metà del secolo passato, accanto al Rossini trionfatore, vibravano scintillii di genio il Bellini, il Donizetti, il Mercadante, il Pacini, l' ancor giovane Giuseppe Verdi ed altri insigni della musica, e proiettava luce di valentia canora una pleiade di *virtuosi*, interpreti tutti che sapevano, che sentivano, e che compresi da nobilissima emulazione si superavano nel contrasto della vittoria; quando cioè la Malibran, la Pasta, la Grisi, la Mombelli, la Lalande, la Colbran, la Morolli, il Nozzari, *Orfeo redivivo*, il Donzelli, il Davide, il Lablache, *generale in capo dei bassi*, il Tamburini, il Mario ed altri cento erano, per stare in figura, gli astri maggiori dell' Olimpo artistico.

Di loro molto è stato detto e molto si conosce, è vero, ma niuno, spero, prenderà cappello, se qui vorrò ricordare per un poco uno di essi, G. B. Rubini, *il re dei tenori*, come fu detto, che quantunque lombardo visse molto della sua vita gloriosa a Napoli, dove lo scritturò il *Napoleone degli impresari*, Domenico Barbaia; dove cogli

anni i pubblici del *San Carlo*, dei *Fiorentini* e del *Fondo* abbandonavansi per lui a follie di fanatismo, e dove finalmente nel 1819 contraeva matrimonio con Adelaide Chaumel, la Comelli, allieva dapprima del Conservatorio di Parigi, e poi ottima artista che cantò il più delle volte insieme al marito fino al 1831, anno in cui essa volle ritirarsi dall' arte.

Il Rubini era caro al Rossini, che parlando di cantanti soleva dire: *Tre sono i veri genii: Il Papà Lablache, il prediletto figlio, il vero Rubino del canto, il caro Don Giovanni Battista, e quell' enfant gâté della natura, Maria Felicita Malibran:* caro al Bellini che, partendo da Napoli nell' aprile 1827, lo volle suo compagno, e pel quale scrisse il *Pirata* e la *Sonnambula*: al Donizetti, che compose poi per lui l'*Anna Bolena;* al Listz, che lo prescelse per un viaggio artistico in Olanda e in Allemagna; al Beethoven, che adattò per lui la sua mirabile elegia *Adelaide,* che il Rubini rese popolare, alle Corti dove fu accolto sempre con ammirazione, e infatti ebbe distinzioni e onorificenze da Francesco d' Austria e da Nicola di Russia di lui entusiasta.

Nei suoi viaggi artistici il Rubini passava di trionfo in trionfo. I giornali gli inneggiavano senza eccezioni, la critica, spuntandosi, mentre si domandava: *Chi è Rubini?* si rispondeva: *Un angelo*, e mentre dicevasi che nel finale della *Norma* il Rubini *cantava lagrime*, Ferdinando won Hiller, notava che nella *Sonnambula* la Grisi e il Rubini si gettavano i loro trilli come *rose fiorenti,* e che le terzine e le seste erano *baci cantati.*

Gioacchino Rossini, accettando la proposta lusinghiera che gli aveva fatta, secondo alcuni il Principe di Polignac, e secondo altri, forse con maggior esattezza, il Visconte de La Rochefoucauld, di assumere cioè la direzione del *Teatro italiano* a Parigi, con l'annuo compenso di 20000 lire, si dedicò con amoroso interesse al suo nuovo ufficio, e prima d'ogni altra cosa volle che il complesso artistico rispondesse allo scopo non solo di risollevare le sorti del teatro, ma d' imporne certa e universale riputazione, e perciò scritturava artisti già saliti in superba e meritata fama.

G. B. Rubini non poteva certo essere trascurato, sia perchè ascendeva sicuro la parabola della più schietta notorietà, sia perchè il Rossini lo aveva per lo innanzi preferito ad interprete dei suoi lavori a Napoli, dove, come già dicemmo, il Rubini aveva presa dimora fra la protezione senza dubbio interessata del Barbaia, e l' ammirazione del pubblico, dei compagni d'arte e dei più insigni maestri del tempo.

Il Rubini in fatti aveva cantato nel 1815 al *Teatro dei Fiorentini* la parte di *Lindoro* nell' *Italiana in Algeri;* la parte di *Don Ramiro*

nella *Cenerentola*; nel 1818 al *Fondo* la parte di *Araldo* nella Cantata che fu eseguita al *S. Carlo* per la visita di Francesco I d'Austria; e la parte di *Fileno* in un'altra cantata, la *Riconoscenza*, data nello stesso teatro il 27 dicembre 1821, e ripetuta al *Teatro del Fondo* nella primavera del 1822. Nè basta, perchè più prossimamente e proprio nella primavera di quello stesso anno 1825, in cui il Rossini assumeva la direzione del *Teatro Italiano*, al *Re* di Milano, il Rubini aveva mandato in visibilio il pubblico cantando nella *Cenerentola*, nell' *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, nel *Barbiere* e nell' *Italiana in Algeri*.

Il Rubini, manco a dirlo, accettò di buon grado l' invito che gli veniva dal Rossini per un teatro che era, per così dire, fra i teatri dell' estero, la pietra di paragone degli artisti.

Condottosi a Parigi il Rubini, ancora una volta trionfò nell'ottobre 1825 nella *Cenerentola*, in seguito nell' *Otello*, quantunque fosse per lui *troppo forte*, siccome scriveva il Rossini al Donzelli, e poi, segnatamente, quando il 14 marzo 1826, compagni la Pasta e lo Zucchelli, egli cantò nella *Zelmira*, l' opera scritta dal Rossini cinque anni innanzi per Vienna, ma viceversa rappresentata per la prima volta al *San Carlo*, su libretto disgraziato di un Leone Tottola, mediocrissimo poeta, che tolse l' argomento da una tragedia del Du Belloy.

I successi che G. B. Rubini riportava a Parigi dovevano certo compiacere il Rossini, se in data 29 Novembre 1825, scriveva alla moglie del Rubini a Bergamo:

" È con sommo piacere che vi annunzio l' esito felicissimo di vostro marito, egli incanta gli uomini e specialmente le belle parigine. Spiacemi al sommo non potervi vedere presente al trionfo dell'usignolo bergamasco. Aggradite i sentimenti sinceri della distinta mia stima e vera amicizia ".

La lettera del Rossini pubblicata prima dal Piccioni nel suo *Giornalismo bergamasco*, compariva or ora ripubblicata nelle *Lettere di G. Rossini* raccolte dal Mazzatinti e dal Manis.

Del soggiorno del celebre tenore a Parigi nell'anno 1826 è ricordo in un memoriale autografo dello stesso Rubini, esistente nell'Estense di Modena fra i Mss. Campori N. 2721. Vol. II. Cl., segnato L. 12,14.

Insieme a tale memoriale, che altro non è se non una *Agenda des gens d'affaires* pel 1826 (Paris-Louis Janet libraire rue St. Jacques-59), in cui il Rubini tracciò colla matita qualche appunto, trovasi un altro memoriale di piccolissimo formato, di poche pagine, che ha qualche annotazione di nessun conto. Con i memoriali vi hanno due pagine di cartoncino a lavagna, scritte pur esse colla matita e staccate eviden-

temente dal primo memoriale. Un' autenticazione del 14 febbraio 1887, fatta a tergo, le dice scritte di carattere di Adelaide Comelli, vedova del cav. Rubini, ma noi non crediamo errare, e le riteniamo senza fallo dello stesso Rubini. Accompagna i nominati autografi la seguente lettera:

Chiarissimo Sig. Antonio

Amico del venerato e benemerito di Lei padre col quale contrattai *autografi*, le propongo l' acquisto di un *Souvenir di viaggi*, e molte noterelle interessanti, autografe, del celebre tenore cav. G. B. Rubini da Romano di Lombardia (Prov. di Bergamo), uno dei migliori interpreti dell'opera di Rossini e di Bellini. Il *Souvenir* ricorda tutti i concerti di *Salon* tenuti giornalmente in Parigi nel 1826 coll' emulumento percepito dai mecenati francesi. Esaminato che sia, se lo aggradisce, lo cedo per lire 20 da scontarsi col 2.° vol. della *Biblioteca storica*. Mi saluti pappà (!) e mi voglia credere con venerazione di Lei.

Devotissimo servo
L. Luchini

Romprezzagno 1° Marzo '87
(per Bozzolo)

Il chiarissimo sig. Antonio, cui il possessore si dirigeva per esitare il *Souvenir* di cui parla, riteniamo che sia un vice-bibliotecario addetto all' Estense, figlio del paleografo e bibliografo Luigi Lodi.

Detto sig. Antonio, conoscendo che il patrizio e benemerito letterato Giuseppe Campori non tralasciava di acquistare alla giornata quanto potesse crescere pregio alla sua autografoteca e alla sua raccolta di manoscritti, dovette parlargliene; il dotto marchese non si lasciò scappare l' occasione, lo acquistò, ed ecco che il *Souvenir* fa parte della ricca Collezione Campori.

Il buon parroco sig. D. Luigi Luchini, autore di molti lavori, fra i quali ricordiamo solo *Il Duomo di Cremona* e la *Storia di Bozzolo*, naturalmente, dice l' autografo interessante e lo stesso ripete l' estensore del Catalogo Campori, noi invece non gli annettiamo importanza che relativa a curiosità, quantunque però sia nostro criterio che un diario, per quanto misero e scarso, a chi lo legge con intenzioni di studioso può rivelare cose utili e nuove.

Il memoriale, non lo diamo completo, sia perchè la calligrafia, che non doveva essere una prerogativa dell'usignuolo del Serio, spesso si negò alla nostra interpretazione, sia perchè qua e là le note ci parvero o troppo frammentarie o addirittura vane.

Il memoriale comincia solo col due gennaio 1826, tre mesi dopo cioè, dacchè il Rubini era a Parigi.

Genn. 2. (*lunedì*). — Due lezioni; una alle 10 dalla signora Collot; l'altra alle 11 dalla Monteran. Alle 3 da Madame Lavit.

„ 4. (*per il domani*) — Le stesse lezioni, ma in ore diverse.

„ 6. Concerto Rumford, più le stesse lezioni.

Maria Paulze (1758-1836), moglie, prima del celebre chimico Lavoisier, poi del conte di Rumford, fu donna di larga, profonda e varia educazione. La sua casa a Parigi era aperta a tutti i grandi, a tutte le celebrità.

„ 9. Concerto con Rossini presso il ministro, e invito a pranzo presso M.r Martervil. (*Seguita un' altra nota in cui dichiara impossibile l'andarvi*).

„ 13. Concerto presso Madame Monteran, che dice sua *écolière*.

„ 15. Concerto presso M.r Leroy.

L'ortografia con cui occorre citato spesse volte questo nome è diversa. Noi seguiamo la sopraindicata, perchè di questo nome si ebbero in Francia parecchi insigni musicisti, e sopratutto perchè ai tempi di G. B. Rubini era rinomato G. B. Leroy, autore drammatico, intenditore di musica e amico di tutta Parigi intellettuale.

„ 18. Concerto presso il Duca d'Orleans.

Certamente il principe Ferdinando, Filippo, Luigi, Carlo, Enrico, Duca d'Orleans, che con la scienza militare amò tanto le arti e le lettere.

„ 24. La mattina alle ore 11 precise, ripetizione del concerto presso S. A. il Duca d'Orleans. A pranzo da Rossini con Biagioli.

Senza dubbio si deve intendere Giuseppe Biagioli, distinto letterato e noto dantista italiano, che per ragioni politiche fu costretto nel 1798 a rifugiarsi a Parigi, dove insegnò e pubblicò moltissimi lavori. Egli fu intimo del Rossini. Di lui si hanno anzi delle poesie dal titolo: *La nascita del gran Rossini.*

„ 25. Concerto, alla sera, presso il Duca d' Orleans.

„ 28. Ripetizione del concerto presso Madame la Duchessa de Berry.

La famosa Carolina di Borbone, Duchessa de Berry, protettrice e cultrice delle arti, amantissima della musica, donna di sensi alti e virili, il cui nome figura degnamente nella storia della sua Casa, e la cui vita si compose di vicende or liete ed ora molto tristi.

„ „ A un' ora prova dalla Mairlain (?).

L'ortografia del nome forse è sbagliata, e crediamo si debba leggere Mérlin di cui veggasi avanti.

GENN. **29**. Altro concerto presso S. A. Madame la Duchessa de Berry.
„ **30**. Concerto presso il Ministro de la Maison du Roy.
In quel tempo Doudeauville Visconte de La Rochefouchauld.

FEBBR. **3**. Concerto presso Madame Rumford.
„ **9**. „ „ la Contessa Holford.
„ **12**. „ „ M.r Leroy.
„ **15**. „ „ Madame Mairlaine (?).
„ **17**. Concerto con M.r Grassée.
„ **20**. Concerto presso Rothschild.
„ **22**. „ „ il Duca d' Orleans.
„ **24**. „ „ Madame Monteran.
„ **26**. „ „ M.r Leroy.

MARZO **1**. Concerto con Rossini.
„ **3**. Concerto presso Madame Rumford.
„ **5**.
„ **6**. Concerto con Paër.
„ **8**.
„ **10**. Parlare a Barbaia per Pacini e pei danari di Vienna.
Forse il Barbaia si era recato a Parigi, e probabilmente il Rubini intendeva raccomandarsi a lui, perchè Pacini, che scriveva la *Niobe* per Napoli, lo scegliesse come interprete del nuovo lavoro. Cosa che avvenne, perchè, rappresentandosi la *Niobe* al *S. Carlo* il 16 novembre, il Rubini vi sosteneva la parte di *Licida*, insieme alla Pasta e al Lablache.
„ **12-15**. Annotazioni di spese in fiorini e svanziche per un viaggio per Villach-Pontebba-Vienna.
„ **18**. Altre annotazioni di spese per lo stesso viaggio.
Forse il Rubini era in trattative per una stagione lirica a Vienna, ma l' arrivo del Barbaia a Parigi dovette interromperle, perchè ad ogni costo i napoletani volevano il Rubini a Napoli; oppure le predette annotazioni si riferiscono alla sua andata a Vienna dell' anno dopo, quando, debuttando al teatro di Porta Carinzia di quella capitale, fu giudicato grande, immenso.
„ **20**. Concerto presso Madame Mèrlin.
Maria Mercede Jaruco, Contessa Mérlin (1788-1852), di famiglia nobilissima, d' intelligenza singolare, cultrice delle lettere e delle arti, si distinse come musicista e come cantante. Fu intima della Malibran. Prese parte a concerti con lieti

successi. Donna di gran cuore organizzò spesso concerti a scopo benefico. Accolse nelle sue sale a Parigi il fior fiore dell' arte, della letteratura e della politica. Pubblicò varii lavori dei quali forse il più notevole è: *Memorie e ricordi*, in parecchi volumi.

MARZO **23**. Concerto presso Madame Rumford.

„ **28**. Pagato franchi 135 da Parigi a Torino.

„ **29**. Giorno cattivo; buono perchè è l' ultimo.

„ **30**. Giorno desiderato. Alle 7 di sera mi son messo in viaggio.

„ **31**. Giorno beato!

Agli ultimi di marzo del 1826 dunque il Rubini lasciava Parigi, e pare non con piccola soddisfazione dell' animo suo. Rossini con la sua partenza dovette certo avere necessità di altro artista e degno del predecessore, perchè si affrettava a riscrivere a Donzelli, che già attendeva, in data del 17 " Ti prego di arrivare qui al più presto possibile, dovendo tu debuttare nel *Crociato* „.

APRILE **2**. Partito da Chalon, pagato franchi 15 fra il conduttore e la locanda.

„ **3**. Arrivato a Lione, pagato per l' affitto franchi 40 (!), per il pranzo franchi 3, per facchini franchi 3.

„ **4**. Pagato al ponte *Beaux-voisins* franchi 3 per i cappelli della signorina.

„ **6**. È impossibile passare una giornata più infame. Partito da Susa e arrivato a Torino.

„ **7**. Pagato a Torino per l' equipaggio 51,70, e poi 21 per la piazza fino a Milano al conduttore.

„ **9**. Arrivato a Novara.

Non segue altra indicazione, ma forse giunto a Milano è da supporsi che partisse presto per Napoli sollecitato dal Barbaia, perchè nel maggio egli sosteneva al *S. Carlo* la parte di *Gernando* nella *Bianca e Gernando* di V. Bellini.

Da questo punto nel *Memoriale* non si riscontra più rispetto alcuno per la cronologia; sono appunti staccati, senza nesso, di cose che si riferiscono ad anni diversi. Vi ha per esempio in una pagina la seguente annotazione non priva d' interesse:

APRILE 1827: Partenza da Napoli.

Il Rubini partiva in fatti da Napoli sui primi dell' aprile di quell' anno insieme al Bellini, diretti a Milano. È da quel viaggio che il celebre

tenore diventa il grande interprete della musica belliniana, che più d'ogni altra confacevasi alla qualità della sua voce.

Vi hanno parecchi aneddoti sull'intima amicizia e scambievole ammirazione fra il Bellini ed il Rubini.

Fra gli altri il seguente, dovuto alla testimonianza del Lablache e riferito anche dal Florimo. L'artista diceva al maestro: *Caro mio, tu sei il gran Bellini per Rubini*, e il gran maestro soggiungeva: *Caro mio, tu sei il gran Rubini per Bellini.*

Il viaggio a Milano dovette però essere determinato, più che dalla buona volontà di annuire al desiderio del Bellini che lo voleva seco, da una scrittura avuta dall'Impresa della *Scala*, perchè in fatti il Rubini, appena giunto debutta a quel teatro con *La donna del lago* di G. Rossini insieme alla moglie, alla Lorenzani, al Piermarini e al Biondini. Il successo che ebbe il Rubini fu enorme, tanto che da ora innanzi il suo nome va congiunto spesso coi fasti artistici del massimo teatro milanese.

Non vi hanno annotazioni nel resto che meritino rilievo. Accenna di avere dato in prestito del denaro a certo Di Franco nel gennaio 1831, ricevendone un anello di brillanti in pegno; di dovere avere danari da certo Gorsi per spese di viaggio; di aver ricevuto da Bellini colonnati 12 e piastre 3; fa la nota specificata dei valori portati seco in uno dei suoi viaggi da Napoli a Milano; altrove dice di dovere L. 200 al sarto per maglie imbottite; di avere dato alla mamma prima franchi 1000 e poi altri 2200; nota la distanza da Napoli a Milano in miglia 568, e un certo contratto artistico per L. 38000; con memoria del 26 gennaio 1830 enumera certi suoi crediti fra i quali uno dalla Corte di Napoli di ducati 210 per la sua serata, e così via via.

Dicemmo che insieme ai due memoriali si trovano due pagine di cartoncino a lavagna, orbene su di esse il Rubini segnò a matita i compensi ricevuti nei varii concerti dati a Parigi, e dei quali noi abbiamo fatta parola. Eccone la distinta dalla quale non mancano che quattro nomi che non ci riuscì d'interpretare.

Da Madame Lavit L. 1000; da Madame Colot 240; id. 300; dal Ministro *des cadeaux de porcelaine*; da Madame Monteran 300; da Madame Rumford 100; da un inglese 100; da Madame Rumford 100; dal Duca d'Orleans 130; da Madame Rumford 100; id. 200; dal Ministro della Maison du Roy 130; da M.r Leroy 150; dal Ministro della Maison du Roy 130; dal duca d'Orleans 130; da Madame Caravalios (?) una spilla; dal duca d'Orleans 130; dalla Duchessa de Berry 150; dal Ministro de la Maison du Roy 130; da

Madame Rumford 100; da M.r Leroy 150; da Madame Merlaine (?) del vino; pel concerto con Grassèe 150; da Rothschild 150; dal Duca d' Orleans 130; pel concerto con Rossini 130; da Madame Rumford 100: pel concerto con Zucchelli 150; da M.r Leroy 150; dal duca d'Orleans 130; da M.r Lafite (?) 150; da Madame Rumford 100. Sembrano somme da poco, ma tali non sono, e percepite alla giornata, come le percepiva il Rubini, non guasterebbero certo i conti di un qualsiasi artista d'oggi giorno in cui purtroppo l' arte è molto in ribasso, e in cui pare favola che artisti appena, appena due terzi di secolo indietro, avessero dai loro impresari paghe di parecchie migliaia di lire per stagione. Eppure è proprio così. G. B. Rubini, che aveva incominciato la sua carriera con una paga di 5 lire, giungeva a guadagnare per un solo contratto, impresario il famoso Barbaia, 60000 lire !!..

Modena

Giovanni Canevazzi

GUGLIELMO PRIVATO

QUANTI anni sono passati dacchè ho sentito recitare Guglielmo Privato per la prima volta? Chi sa? Certo sono molti; perchè la passione del teatro purtroppo, l'ho avuta sin da bambino. Soltanto, si sa, l'incontentabilità, l'insofferenza son venute dopo. E son venute, forse, anche più presto che negli altri perchè ho avuto la fortuna, o la disgrazia, da ragazzo, di sentir recitare certi comicaroli che rispondevano ai nomi di Alamanno Morelli, di Adelaide Ristori, di Virginia Marini, di Francesco Ciotti, di Luigi Monti, di Pierina Giagnoni. Ebbene, in quell'olimpo artistico, il cui ricordo rende ora così difficile nel giudizio la generazione de' non più giovanissimi, brillava Guglielmo Privato. E mai il participio presente di quel verbo *brillare* ebbe forse significato più esatto. Ricordo: quando, ragazzi, si andava a scappellotto al teatro, a sentire *la farsa*, si vedeva il teatro ancor pieno. Rimanevano tutti al loro posto, quella volta, alla farsa. Nessuno si sognava che obbligo sacrosanto d'ogni *blasè* che si rispetti è di andarsene via, dopo il dramma, subito, sdegnando le scipitaggini del brillante.

E, allora, Colletti, Gnagnatti, Calenzuoli ed altri pochi autori italiani di farse erano perfino nominati nel cartellone; perchè, allora, non era venuta la voga di attribuire tutte le farse, anche italiane, delle quali non si conosceva l'autore, all'illustre signor *Dal Francese* che oggi, comodamente, tiene lo scettro di certi manifesti teatrali. E Guglielmo Privato facea sbellicare tutte le platee italiane, recitando e cantando *Tragedia e musica*, cantando e recitando le famose *Impressioni di un ballo in maschera* la cui memoria rimase collegata al nome del valoroso attore, come una delle cose più buffe che si siano mai vedute sul palcoscenico. Intendiamoci. Oggi guai a chi volesse ritentare quel *genere!*

Ma dal Privato lo si accettava. E non parevano, e non erano, buf-

fonate quelle: no. Perchè quegli che vi si sbizzarriva, procurandosi, vedi paradosso, quasi un riposo in quella fatica, avea ben recitato la sera prima, e fors' anco la sera stessa, con signorile compostezza, la parte del brillante da *salon*, nel *Duello*, nel *Suicidio*, nella *Marianna*, nel *Ridicolo*, o si era fatto ammirare perfino nel dramma di Pietro Cossa, raffigurando con sapiente originalità *l' incantatore di serpenti* nella *Cleopatra*.

Mi ricordo che una sera al teatro Comunale ora *Verdi* di Trieste, mentre il Privato si sbizzarriva appunto nella vecchia farsa, *Tragedia e musica*, che più sopra ho citato, sbucò di fra le quinte, sul palcoscenico, un cagnolino nero, turbando coi suoi guaiti la lirica impetuosità baritonale del comicissimo attore. Che fa il Privato? Prende il cagnolino fra le braccia e pietosamente gli dice: " Vieni! mio compagno di arte! „ E ripiglia a cantare. La sala risonò di una generale, tonante risata. E il cagnolino parve intimidito e si tacque.

Come non sorridere con compiacenza e con simpatia, del resto, a quella *debolezza* del cantare (era lui che la chiamava, sorridendo, così) che accompagnava Guglielmo Privato anche ne' suoi ultimi anni, quando si pensi che era stato col canto ch' egli avea, si può dire, inaugurata la sua carriera teatrale? La prima parte della biografia del Privato è quasi una canzone zingaresca. Siamo nella più gioconda e simpatica *bohème*. Figlio di un impiegato postale austriaco, scappa di casa e diventa amicone di tutti i cantanti più in voga. Si scopre, o gli scoprono, una bellissima voce da baritono e per isbarcare il lunario, calca le scene del teatro *Malibran* di Venezia e canta, da *baritono*, la parte... del basso: *Don Basilio* nel *Barbiere*, riportandone un successo entusiastico.

A Venezia lo troviamo impiegato di un libraio, quando lo sorprendono i moti del quarantotto. Il suo principale stesso, il Ponzoni, fratello di uno dei 40 esiliati, lo consiglia a prendere il fucile. E lui non se lo fa dire due volte, e combatte da valoroso.

Diventa attor comico per mero caso. A Chioggia si innamora di una certa Maggi, attrice di una compagnia della più schietta guittòpoli, e la segue. Si scrittura.

Egli non sa recitare, non ha mai recitato. Che importa? Gli altri di quella compagnia hanno recitato, oh sì, e molto, ma sanno recitare forse? Dunque... saremo pari, pensa il Privato. Eppoi... lui, almeno, sa canticchiare; e in quella compagnia si recita, si balla e si canta.

O non ha alcunchè di goldoniano questo preludio della carriera

teatrale dell' ottimo Privato? Dite, non sembra un episodietto delle *Memorie* del grande veneziano?

E come non dovea amare la musica, poi, Guglielmo Privato, che in mezzo a tanti artisti lirici che strapazzano Verdi, aveva avuto la gloria ed il vanto, lui, di *farsi* strapazzare dal glorioso maestro?

A Venezia la famiglia del ragazzo Guglielmo Privato appigionava una stanza, ad un giovane maestro compositore di musica, che stava combattendo le prime gloriose battaglie nell' arte e il cui nome già si librava sulle ali della fama. Era appunto allora, in quella casa di affitto, che quel giovane maestro stava componendo un' opera.

Il maestro si chiamava Giuseppe Verdi. Il titolo dell' opera era: *Ernani*. Il ragazzo Guglielmo, ch' era dotato d' un singolarissimo orecchio musicale, si cacciava sempre in una stanzuccia attigua a quella occupata dal maestro e origliava per ascoltare ciò che Verdi andava provando e componendo al pianoforte. Verdi, che era un pò burbero, quando se ne accorse, andò sulle furie e se ne lagnò aspramente con la famiglia del Privato. Ma il ragazzo, chiamato alla sbarra, si difese tanto bene, accampando la forza irresistibile, rappresentata dalla sua indomabile passione per la musica, che il giudice, ascoltatolo, benchè disposto alla severità, lo assolse; e non solo, ma diede il permesso, al piccolo Guglielmo di ascoltare sempre le sue composizioni.

— " Ben ben, se nol vol altro!... „ concluse bruscamente. E imaginate se il Privato non ne profittasse ancora!

L' aneddoto ebbe anche un corollario. Molti anni dopo, quando il Morelli a Roma, presentò a Giuseppe Verdi il suo *brillante* Guglielmo Privato poche sere prima che andasse in iscena *Il Trovatore*, il Privato, che già sapeva a memoria quasi tutta l' opera perchè avea trovato modo di ficcarsi al teatro, durante le *prove*, rievocò al grande maestro il ricordo di quel petulantello che origliava agli usci mentre egli componeva l' *Ernani*. E Verdi uscì in questa esclamazione testuale:

— Toh! *l' é lü.*

— In questo giovanotto, aggiunse facetamente Alamanno Morelli, ti presento un famoso ladro...

— Eh?

— Sicuro. Perchè egli ti ha già rubato non so bene quanti pezzi del tuo *Trovatore*, che ancora ha da andare in iscena, e ce li va cantando tutto il giorno.

— Oh questa è bella! E che cosa sapete cantare? sentiamo!

E Privato intonò *Il balen del suo sorriso*, mentre proprio Giuseppe Verdi in persona lo accompagnava al pianoforte.

✻

Dovrei rifare qui l'elencazione di tutte le compagnie drammatiche che Guglielmo Privato percorse, da quella del nonno di Eleonora Duse fino a quella veneziana nella quale il glorioso attore teneva il capocomicato con Emilio Zago?

No, no. Tutti i giornali, teatrali e non teatrali, hanno raccolto e illustrato i dati biografico-artistici del vecchio attore, il quale, ora, negli ultimi tredici anni, avea consacrato al teatro veneziano quello stesso culto amoroso ond'erasi reso benemerito dell'arte, dapprima, quale interprete dei lavori di Paolo Ferrari, del Marenco, del Torelli. Ora, nel teatro goldoniano, egli avea trovato veri tesori interpretativi. Lo ricordano tutti, tipico, bonariamente fedele al testo e alle pure tradizioni classiche del Goldoni, nel *Burbero benefico*, nella *Famiglia dell' Antiquario*, nel *Todaro brontolon*.

Dopo Cesare Rossi e Angelo Vestri, era Guglielmo Privato che manteneva alto lo *stile* goldoniano.

Ora gli *stilisti* del teatro vanno scomparendo per dar luogo ai *personalisti*. E forse è un male. Un'altra bellissima interpretazione del Privato era il *Ludro* del Bon, e credo che difficilmente egli potrà essere eguagliato in quella parte. Perfino quanto v'era di invecchiato, di antico nell'arte comica del Privato e che sarebbe stato male, forse, in parti del repertorio moderno, diveniva pregio nelle commedie del settecento.

Non modernizzando, come altri, a torto, fanno, non svisava mai. L'arte dev'essergli grata. E come la grande e buona famiglia veneziana dei suoi attori piange il compagno amoroso, l'amico, il gentiluomo perfetto, così l'arte della scena veste gramaglie per la dipartita di uno dei suoi più nobili, dei suoi più eletti campioni.

Trieste, Aprile 1902

Giulio Piazza

Un mazzetto di lettere inedite

Non riteniamo affatto inutile la pubblicazione di questa dozzina di lettere e di biglietti inediti di artisti e di gentili poeti. Vertono su cose d'arte e di teatro e le copie autografe si possono vedere nell'autografateca della R. Biblioteca Universitaria di Genova.

Certo non tutti egualmente importanti sono i brevi documenti che qui per la prima volta vedono la luce, ma comunque essi portano, per quanto piccolo, un contributo alla biografia di tanti artisti, e alla storia in generale del teatro italiano. Così isolate certo non possono avere quella importanza che potranno assumere il giorno che tanto altro materiale potrà venir pubblicato e da cui balzerà fuori la vita di cento artisti, vita ora a noi ignota, ma che pur merita di venir conosciuta.

Abbiamo poi creduto inutile di illustrare gli autori delle lettere, essendo queste tutte di persone note e ognun de' lettori sa chi è Verdi, chi è il Romani, chi è il Ghislanzoni. Se questa tenue raccolta sarà ben accolta dai lettori della notevole rivista che le pubblica, che è ormai entrata trionfante nel secondo anno di vita, altre ancora ne pubblicheremo più innanzi.

Pavia, 2 Febbraio 1902.

Guido Bustico

Aleardo Aleardi

Verona li 16 novembre 77

Egregio Maestro,

La ringrazio e proprio col cuore di queste sue pagine sgorgate dal cuore. M'hanno detto ch'Ella compose anche una bella marcia funebre per il Montoro, di quel bravo ed onesto, il quale nella vita non conobbe che la

sventura e il lavoro. Sono sicuro che sarà opera degnissima di Lei; dubito per altro che segnerà questo nobile scritto, da ogni periodo del quale pare che piova una lacrima. Accolga i miei ringraziamenti, e i sensi della profonda mia stima.

il suo ALEARDI

Al Chiarissimo Maestro di Musica
Sig. Car. Alessandro Sala
Veronese.

Andrea Capparozzo

Illustre Cavaliere,

Appena ricevuta la sua pregiatissima mi sono adoperato a ricercare se mi fosse dato di rinvenire, se non tutti, almeno in parte i *libretti* per opera in musica desiderati, descritti nel suo foglio. Ho messo sossopra tutte le librerie, nè mi venne fatto che di scovarne solo tre, che riceverà a mezzo postale, e sono: *Le due duchesse*, *L' ira d' Achille*, *I Normanni a Parigi.* Dolente di essere stato così poco fortunato, la prego di accettarli quale scarso ricambio a tanti disturbi che di quando in quando le do.

In pari tempo, quanto so e posso, La gravo ad avere in mente i tre primi volumi degli Annali del Museo Civico di Genova, chè mi dorrebbe assai assai di non poter completare quella veramente magnifica edizione. Se ben si ricorda da tempo l' avevo pregato a prestarsi per trovarmi i primi sette volumi *Historia patria monumenta* di Torino, ebbene dopo molto attendere quest' anno ho potuto rinvenirli a buon patto. Spero che egualmente mi accadrà anche di questa opera.

Impaziente di vedere e gustare il suo dotto lavoro bibliografico, mi compiaccio offrirle, dove io possa, la qualsivoglia opera mia, e con tutta la stima dirmi

di Lei Illustre Cavaliere devot. e obblig. servit.
ANDREA CAPPAROZZO

Vicenza 20 aprile 1878.

Al Sig. Cav. Gian Battista Passano
Genova

Giovanni Ruffini

Taggia 24 aprile 1880

Pregiatissimo Signore,

Ho bel martellarmi il cervello, ma non riesco a ricordarmi di aver tradotto per le scene italiane il *Don Sebastien* del Maestro Donizzetti. E sì che d'altri piccoli miei lavori della stessa epoca del " Don Sebastien " un dipresso serbo perfetta memoria. Possibile che di quel benedetto Sebastiano solo non sia rimasta traccia in qualche cella del mio cervello!

Cosa abbia potuto dar origine alla voce che mi vuole traduttore del libretto francese, non saprei, forse il fatto che scrissi realmente pel Donizetti un libretto italiano.

Non occorreva che Ella si scusasse meco di scrivermi, senza conoscermi. Di tutti i difetti che mi trovo possedere, il formalismo non è il mio debole. Chi fa capo a me, conosciuto o no, ritenga che mi onora.

Accolga i miei più distinti saluti e mi creda

Suo devotissimo

G. Ruffini

Al Sig. Car. G. Battista Passano
Genova

Pietro Cossa

Egregio Signore,

O ricevuto le millecinquecento lire che m' à inviato da parte del Morelli, e la ringrazio. La cambiale sarà inviata a Lei dalla stessa Banca Nazionale di qui, almeno il segretario mi disse che bisognava fare così, essendo la cosa più corretta. Godo che le cose del Morelli vadano bene in America; lo merita quel veterano dell' arte.

A Lei di nuovo grazie per il disturbo avuto da me, ed a rivederci in Milano nel venturo carnevale.

Vostro affez. Pietro Cossa

Roma 7 agosto 1880.

[La lettera non porta indirizzo; è stesa su carta della direzione del *Capitan Fracassa*].

Giuseppe Verdi

[Genova, 1848]

P. Sig. Lucca,

Due miei amici il Sig. Dott. Tarchini, ed il Sig. Vitali desidererebbero venire ad udire la bella ode sinfonica di David. Sappiatemi dire se per questo vi sono difficoltà.

Credetemi sempre

Vostro aff.

G. Verdi

[*Al Sig. Francesco Lucca*]

⁂

[Busseto] 28 ott. 1874

Eccoti li 10 f. per la Riffa.

Sappiami dire quali mobili avrebbe Graz. per.... (1) de' miei lampadari. Per me è indifferente di venderli a lui e venderli a un altro. Se vi è altre persone da farne l'acquisto..... (2). Tu conosci gli oggetti e non già il valore.

Di fretta aff.

G. Verdi

[Sulla busta]
Signor Giovanni Maloberti
Filarmonico
10 S.ª Maria dei Pagani
Piacenza

---

(1) (2) Parole indecifrabili.

*

[Busseto 27 Giug. !]

Signor

Favorisca dire al Cameriere che ordinariamente mi serve di avvertire il Sig. Maloberti che io sarò alla stazione di Piacenza martedì alle 6,15 del mattino. Prego di trovarsi alla stazione colla ricevuta dei mobili vendutomi che io glieli pagherò.

Ho l' onore di dirmi

Suo dev.
G. VERDI

[Sulla busta]
All' Albergatore del S. Marco
Piacenza

Felice Romani

Torino 10 marzo 1856

Illus. Signore,

Nell'ultimo numero del pregevolissimo di Lei giornale ho trovato un bigliettino a me diretto in cui la S. V. Ill.ª si lagna assai sentitamente del mio ostinato silenzio, e questo attribuisce a sconoscenza, e noncuranza. S' io fossi a Lei noto più che non sono, certamente la S. V. mi avrebbe risparmiato così amari rimproveri, poichè saprebbe ch' io non sono nè posso essere nè orgoglioso, nè ingrato.

Mi affretto pertanto di darle la mia parola d' onore che a me non pervenne del di Lei giornale altro numero che il primo: e che di questo io le resi la debita grazia e le debite lodi con tutta sollecitudine.

Convien dire che la mia lettera sia andata smarrita, come andarono smarriti gli esemplari del giornale medesimo, e il foglio in che Ella faceami le proposizioni che ignoro. Non è questa la prima volta che la mia..... fortuna mi fa di simili giuochi; ma non mai come adesso mi diede soggetto di sì acerbo rammarico.

Io prego la S. V. Ill.ª di non accrescere questo mio rammarico col negarmi di essermi cortese del benigno suo compatimento: e La prego pure di voler rinnovare la lettera smarrita, affinchè io sappia positivamente di che in essa trattavasi e se possa rispondere categoricamente.

Ciò sperando ottener dalla sua gentilezza, ho l'onore di protestarmi

D. M. S. V. Ill.ma

Dev. servitore
Cav. FELICE ROMANI
Via S. Teresa 18

[Sulla busta]
All' Ill. Signore
Il Sig. G. G. Guidi
Direttore della Gazzetta Musicale dell' Armonia
di Firenze

⁂

Torino 17 marzo 1856

Ill. Signore

Mi affretto di rispondere al gentil di Lei bigliettino, pervenutomi ieri col giornale l'*Armonia*, per rassicurar la S. V. Ill.ma che fra due o tre giorni mi farò un dovere di spedirle quei pochi schiarimenti che mi verrà fatto raccapezzare intorno alla mia carriera drammatica.

La prego intanto di aggradire le mie sincere congratulazioni pel nobile scopo del suo giornale, e pel suo eccellente dettato, e di farle insieme aggradire ai valorosi suoi collaboratori, specialmente al Sig. Battassi ch' io desidero, e potrò forse fra poco, conoscere. La prego poi di dirmi se quando volgeranno al loro termine gli articoli ch' Ella scrive sul Melodramma italiano, potrò io farne un estratto, e darne un compiuto giudizio sulla Gazzetta Piemontese, alle cui appendici un' altra volta io vi scrivo. Ciò non vorrei fare senza il consenso della S. V. Ill.ma.

Con questa speranza ho l'onore di segnarmi

Della S. V. Ill.ma

Devot. servitore
Cav. Felice Romani

Al Sig. G. Gualberto Guidi
Firenze

Luigi Cicconi

Signori Borroni e Scotti,

Rimando la vignetta senza apporvi parole perchè non ho il manoscritto. Pregate qualcuno che legga il penultimo, se non erro, capitolo nell'ultimo foglio che mi spediste. Ivi sono due argomenti. Credo che non saranno poste due rappresentazioni in un sol capitolo; la prima può essere in capo al libro, e l'altra alla pagina che ne diede materia. Del resto le vignette sono belle, ed abbiate la bontà di ringraziare per me il valentissimo Focosi, ch' io voglio conoscere appena sarò in Milano. Vi prego di andare innanzi con sollecitudine nell' impressione del mio romanzo e mi professo

Vostro umilissimo servo
Luigi Cicconi

Torino, 27 novembre 1847.

Ai Signori Ornatissimi
Signori Borroni e Scotti
Tipografi editori
Contrada di S. Pietro all' Orto
Milano

Giuseppe Rovani

P. S. Schiepatti,

Non avendo potuto nè jeri nè oggi venire io stesso in persona per sentire una risposta relativamente alla cosa ch' Ella sa, gliene rinnovo oggi la preghiera affinchè procuri di condurla a buon termine. In ogni modo domani porterò con me *il libro di casa con le quietanze preparate* a tutta garanzia di chi vorrà compiacersi di appagare la mia domanda.

La somma sarebbe di A.^r L.^r 200 che io restituirò alla metà del mese venturo, sebbene la scadenza del mio saldo vada più oltre. In ogni modo resterà facoltativo a chi vorrà farmi il chiesto favore di recarsi colle quietanze che rilascio alla casa centrale a levare le mesate in vece mia, facendomene avvisato il dì prima per le cose d' ordine.

Senza più altro anticipandole i miei ringraziamenti

Suo dev. G. ROVANI

Dalla Bibl. di Brera, 6 ottobre 1867.

[P. S.] Per ciò che riguarda il dovuto interesse io starò a quanto Ella mi dirà di fare.

Antonio Ghislanzoni

Lecco 19 agosto 1873

Caro Viviani,

Desidero si sappia a Milano che il libretto *Giovanna di Napoli* fu, in molte parti, e specialmente nell'atto ultimo, rifatto a Napoli da altro poeta. Ho le spalle troppo deboli per portare da solo il peso di tanta gloria, e io prego, con un breve cenno del vostro giornale, ad esonerarmi del sopracarico.

Ringraziando voi e quanti altri vorranno riprodurre il presente scritto, mi dico

Vostro aff.
A. GHISLANZONI

SADA YACCO

LA GHESHA ED IL CAVALIERE: ⋆ LA GHESHA ⋆ BALLA DINANZI AI BUDDISTI ⋆ ⋆ ⋆ ⋆ ⋆ ⋆ ⋆ ⋆

Il Palcoscenico

Sada Yacco al "Mercadante,, di Napoli e il giro della compagnia giapponese in Italia

Io ho seguito con la necessaria attenzione, la rappresentazione scenica dei drammi giapponesi: la *Ghesha ed il Cavaliere*, *Kesa*, *Zingoro* (Galatea), e *Kosan e Kinkoro* (la cosiddetta " Signora dalle camelie „ giapponese) e nella realtà li ho trovati assai diversi di come li narrano, non pure i *comptes rendus* fatti ad uso dei conduttori dell'impresa, ma anche le cronache che si riferiscono alle recite dei teatri del vecchio e nuovo Giappone. Dello snaturamento dà ragione la stessa Sada Yacco, la quale dice che non era possibile rappresentare in Europa i drammi ch' ella interpreta, nella loro integrità, perchè sono lunghissimi e il cui svolgimento scenico nel teatro originale dura ore e ore! Sicchè agli europei non sono stati concessi, dirò così, che degli *echantillons* di essi, che a mio modo di vedere, contrastano anche con quello che si afferma essere nella sostanza il teatro giapponese, dalla sua origine parallela alla fondazione del teatro greco, sino al tempo nostro. Sospettiamo perciò (e ci si perdoni il sentimento volgare) che i drammi componenti il repertorio della Yacco, sieno delle " adattazioni sceniche „ combinate per lo scopo artistico del lungo viaggio della compagnia attorno al mondo civile! Il tema di questi drammi, che è monotono, ma terribile: la rivalità in amore, è svolto attraverso a lotte di pugilati, di rapine, di duelli fatali, di danze a suon di rauche corde, peggiore e più stridente di quello delle trombe tartaree. Tutto questo, meno male, è illuminato dall' amore; ma tutto questo, lo confesso col candore di una vergine, non ha procurato alcuna sensazione, e tanto meno profonda, al mio spirito. Alcuni momenti tragici, come quelli delle morti della Ghesha e di Morito, ad esempio, mi hanno fortemente impressionato: le loro azioni traggono vigore e colore da una terribilità accasciante, sgomentante. Per me questa plastica brutale credo possa impressionare, non scuotere l' animo allo spasimo o alla dolcezza d' una sensazione purchessia. Sono così diversi i figli del giorno che nasce da quelli del giorno che cade, e come si può credere che tra loro possa predominare in egual misura e con identico significato, un' emozione dello spirito? Ciò mi pare impossibile.

Non insisto sull' origine e sulle forme del teatro giapponese, poichè la

Rivista lo ha fatto in altro momento. Dirò invece che Sada Yacco, tra le giapponesi della sua compagnia, mi è parsa la più dolce, negli effetti gutturali: la più espressiva, in quelli fisionomici; la più spontanea, in quelli emotivi; la più accorta, in quelli elaborativi della scena.

Di Kavakami non dico nulla per la semplice ragione che... non è venuto in Italia, e si è fatto sostituire dal collega Kingo, un bravo attore certo, ma si può guarentire, data la lealtà del programma delle rappresentazioni, che anche questo signore si chiami così e sia lui? Negli altri molto zelo, che a me nato d'Italia sembra eccessivo. La Yacco promette di ritornare in Italia, ma con programma più sincero e compagnia meglio armonizzata e decorata.

⁂

" Cendrillon ,, di G. Massenet al " S. Carlo ,, di Napoli

Al nostro *S. Carlo* è stata rappresentata la *Cendrillon* di Giulio Massenet ed, in verità, il giudizio emesso dal pubblico è stato tutt'altro che sereno; del resto le condizioni in cui questo *conte de fées*, é stato presentato erano ben poco favorevoli. *Cendrillon* fu per la prima volta eseguita a Parigi, al teatro de l'*Opéra-comique*, nel Maggio del 1899 ed in vero a Giulio Massenet l'ispirazione musicale questa volta non fu prodiga, come ai tempi del *Werther* e della *Manon;* nondimeno il lavoro, di squisita fattura, è senza dubbio di quelli che hanno diritto all'ammirazione ed al rispetto.

La musica di *Cendrillon* è forse soverchiamente triste, ed, anche quando l'autore vuol comentare gajamente qualche quadro o qualche situazione, un senso lieve di malinconia sembra infiltrarsi dovunque. Le idee musicali non iscarseggiano e, se non assolutamente originali, nondimeno sono espresse con grazia di artista finissimo e non possono non allettare chi ascolta. La frase di *Pandolfe* al primo atto " *Ah! que je souffre, en te voyant, Lucette* „ è di una semplicità commovente; il canto di *Cendrillon* " *Reste au foyer, petit grillon* „, benchè rammenti quello analogo di *Manon*, pure è tristemente bello; il canto della *fata* " *Je veux que cette enfante charmante que voici* „ conserva un po' il tipo della vecchia *opéra-comique*, ciò nonostante non è privo di *charme;* le strofe del *Prince charmant* " *Coeur sans amour, printemps sans roses!* „ riescono dolcemente gradite all'orecchio; nel bellissimo duetto, la frase di *Cendrillon*, su le parole " *Vous êtes mon prince charmant* „ è addirittura peregrina; il canto di *Pandolfe* al terzo atto " *Viens, nous quitterons cette ville* „ è tenerissimo; e poi il canto della *Fata*, e poi le *danse*, e poi la *marcia* finale.... Con tutto questo il pubblico del nostro *S. Carlo*, si direbbe quasi, non ha saputo gustare uno solo di questi bei momenti: perchè? Il perchè bisogna ricercarlo, come più sopra ho detto, nelle condizioni poco favorevoli, in cui il lavoro è stato rappresentato. Come si può intendere, ad un'opera tutta fatta di particolari, nuoce un ambiente troppo vasto, e però il palcoscenico del nostro massimo era tut-

l'altro che adatto alla riproduzione di una *féerie*, scritta per l'*Opera-comique*; poi l'esecuzione..... mio Dio, quale esecuzione è stata questa di *Cendrillon!* Se si eccettui la Signora Torresella, che veramente ha interpretato con finissimo gusto e senso d'arte il personaggio della *Fata*, gli altri tutti si sono mostrati assolutamente disadatti alla rappresentazione di questo lavoro, nè la concertazione dell'opera è stata curata soverchiamente. Del resto è penoso, molto penoso, notare tutto ciò, se si pensa che il giudizio sommario emesso dal nostro pubblico è stato, nella poca serenità, impari all'intrinseco valore dell'opera di Giulio Massenet.

❧

"Romanticismo,, di Gerolamo Rovetta al "Sannazaro,, di Napoli

Nel 1854 a Como si congiurava, si moriva per un'idea, si dedicavano anima, senso, nervi a quel romanticismo al quale la patria nostra deve essenzialmente il suo riscatto e la sua unità. Nella farmacia Ansperti tenuta d'occhio dalla polizia si riuniva il fior fiore della intelligenza liberale del paese; il pretesto era il "sette e mezzo,, lo scopo era la preparazione ai moti per sottrarsi al giogo austriaco. Il farmacista è nelle carceri, il collo di lui è già consacrato al capestro. Si parla di questo nel retrobottega e attraverso alle lagrime della signora Giuditta, l'imminente vedova Ansperti, si giurano odî, vendette, immolazioni sacre di tante e sì nobili vite! Il conte Vitaliano Lamberti è un convertito sincero alla causa liberale. Chi ci crede? È il figlio di quella austriacante che è la signora Teresa dei Duchi di Landro, di colei che offre le sue migliori confidenze al Conte di Rienz, il servitore più fedele di casa d'Austria, che si conosca in quei luoghi. Ma Vitaliano vuole aprirsi, vuol rivelare l'animo suo ai patrioti, e penetra nel mirabile nascondiglio, accompagnato da diffidenze e circondato da timori. Parla, investe, affronta i dubbii di cui è segno e giunge a riunire intorno a sè quei generosi ai quali, ripetendo il credo di Giuseppe Mazzini, offre la prova incontestabile che la sua vita è votata al riscatto della patria. Il sinistro Baraffini, un sergentaccio dei gendarmi, reca a donna Giuditta Ansperti la notizia che il marito è vicino ad essere sacrificato. Sangue! Su questa vita distrutta dal tiranno, avviene il giuramento. A Vitaliano si crede! Egli grida: "Lasciate almeno alle nostre donne la libertà di morire di dolore!,,

Rodolfo Cexky è un segretario di casa Lamberti che nutre una viva passione non corrisposta per la Contessa Anna Lamberti. L'animo di Vitaliano è aperto alle emozioni più sante e rigeneratrici: egli confida alla moglie, intrecciando nella narrazione un'idilliaca dolcezza d'amore, di una maturata insurrezione, la quale dovrà scoppiare in un giorno istesso, ad un'ora medesima. Nella casa Lamberti, nientemeno, si congiura: è un capo agitatore, che cosa avverrà di quel povero Conte di Rienz?! Il misero

Cexky si fa delatore per vendetta d'amante incorrisposto, e si dà la morte senza dar luogo ad un nuovo epistolario d'amore infelice!

Rienz vuol salvare Vitaliano, ma vuol farlo a patto ch'egli riveli i nomi dei suoi complici. Il dramma procede serrato, incalzante. Giacomino D'Arfo piglia una sciabolata per una ballerina, contesa di due partiti, l'un contro l'altro armati.... Quella Pochini.... valeva più del suo nome! A lui secca la causa del duello, che vuol sottrarre al predominio dell' eletta di Tersicore, e offrire in sacrificio alla lotta liberale. Tutto questo, con la rivolta che la circonda, forma il tormento, l'esasperazione, la catastrofe spirituale della superba discendente di casa Landro. Di Rienz, naturalmente, non sa nulla, e nulla saprebbe, se non si catturasse nelle acque di Spezia una nave, depositaria di quella bandiera rivendicatrice, allo sventolio della quale avrebbe dovuto echeggiare il grido riscattante il Lombardo - Veneto, così come echeggiò con fortuna nel 1859!

Non Cexky, delatore innocuo e malato, ma altre spie austriache scoprono la congiura e sventano la rivolta, e Vitaliano, con tutto il manipolo d'eroi, preparatore di quel fallito moto insurrezionale, è perduto!

Questo è il mirabile dramma di colore storico di Gerolamo Rovetta. Il suo contenuto è uno scorcio di quel moto preparatore di libertà, sorriso dal pensiero di Giuseppe Mazzini e attuato dal sacrificio di mille e mille generose esistenze. Uno scorcio, dal quale sprizzano e in cui si riflettono le scintille che hanno vivificate le innumeri fasi di tutta l' epopea.

Parlare di libertà, rievocare vite e fatti liberali, plasmare arte rivelatrice di questi alati sensi, così come ha fatto Gerolamo Rovetta, con sobrietà, con gusto, con disdegno di norme effettistiche e di concioni petulanti, in un dramma, ripeto, di colore storico, significa, serbandosi artisti, fare del teatro nobile, utile, civile.

Nè il drammaturgo ha voluto rinunziare a nessuna delle sue prerogative di sapienza scenica: egli ha delineati personaggi con rilievi evidenti, abbozzate figure con sensibili contorni, ha costruite e colorate scene e situazioni piene di vero interesse teatrale.

In tutto questo: delineazioni, abbozzi, costruzioni, colorazioni, se gli fosse stato propizio il processo analitico della *chiusa*, che artisticamente è pur bellissima, cioè: se avesse potuto scrivere un quarto atto della forza coesiva del primo, di *Romanticismo* egli avrebbe fatto un capolavoro del genere!

Per il tema dello *Scetticismo* non potremo avere un drammaturgo; auguriamoci di avere un commediografo. Sarà utile. Impareremo che le vittime dei preconcetti, specialmente in arte, non raccolgono lagrime sulle loro tombe, ma sorrisi di compassione! Gerolamo Rovetta non ha rivivificato il dramma storico: gli ha dato una forma nuova, e ha dimostrato trionfalmente ch' esso è ancor possibile...

*
* *

L'esecuzione della Compagnia Di Lorenzo-Andò, specialmente per parte di Flavio Andò, è sotto ogni aspetto da giudicare eccellente.

Duca di Mantova

La " Mandragore „ de Machiavel et le " Bilora „ de Ruzzante au Théâtre des " Latins „

On ne saurait trop féliciter l'entreprise nouvelle du Théâtre des " *Latins* „ de produire, à la lumière momentanément vivifiante de la Scène, des œuvres purement latines, jusqu' ici oubliées ou méconnues. La *Mandragore* de Machiavel et le *Bilora* de Ruzzante (représentés récemment au second spectacle des " *Latins* „) sont, à différents titres, dignes d' un tel choix, et constituent une importante exhumation littéraire. Toutefois, la composition de ce spectacle classique, éxigeait du public, fut-il relativement choisi, un véritable effort intellectuel pour se transporter par la pensée à l' époque où ces œuvres furent conçues, c' est-à-dire plus de cent ans avant Molière. Il m' a paru que les spectateurs de la *Mandragore* n' avaient pas fait cet effort indispensable, et que, jugeant la pièce telle que Machiavel lui même avait pris soin de la présenter au public, dans un prologue à la Térence, pour s' excuser de déroger à ses méditations habituelles, ils s' étaient laissé prendre assez naïvement, à la frivolité du sujet, soulignant les plaisanteries un peu lourdes et les crudités de langage inévitables au XVI.[e] siècle, par de pudibondes protestations et des rires incongrus. Mais si la majorité du public de l' autre soir n' a pas saisi la véritable signification de cette représentation, elle n' a pas manqué cependant, après avoir sacrifié à la pudeur, de se divertir tout à son aise. C' est que l' œuvre de Machiavel est une piéce fort habilement construite, et le sujet encore que d' un comique un peu grossier, en est franchement amusant. Toutefois il y a mieux qu' une intrigue bien combinée ; mieux qu' un type de vieillard ridicule, sorte de bouffon d' operette, ou que la hardiesse un peu trop cynique d' une mère procureuse de sa fille, dans ce chef-d' œuvre dramatique de la Renaissance italienne! Il y a surtout, dans la *Mandragore*, une mordante satire, par laquelle l' auteur du *Prince*, trompant les heures mornes de sa disgrâce, nous révèle en des traits caracteristiques, l' état d' âme du Clergé de son époque. On était alors aux jours radieux du " cinquecento „ cette magnifique production de l' humus latin que le vent du luthérianisme n' avait pas encore désséché. L' auteur de cette comédie facétieuse personnifie dans Timoteo (cet ancètre de *Tartufe*), l' opportunisme sans scrupules qui s'équilibre d' un égal bonheur de vivre. Fra Timoteo rêvant la splendeur des ex-votos et la pompe incomparable des statues saintes de son couvent (et cela, au mépris d' une morale platoniquement observée) c' est le christianisme paganisé par le spectacle des chefs d'œuvre retrouvés, par le reveil éclatant du vieux génie latin. Et j' imagine que, de préférence au divertissement de l' intrigue, c' était là ce qui devait tant plaire à Léon X dans la *Mandragore ;* à Léon X ce pape épicurien, grand amateur de bouffonneries, il est vrai, mais, avant tout protecteur éclairé de ces artistes, païens dans leur peinture religieuse : Raphaël et le Corrège.

Paris 13 Avril.

Roger Le Brun

"Euryante" di Weber alla "Scala" di Milano

La stagione alla *Scala* è finita. L'opera di chiusura è stata l'*Euryante* di Weber. Una stagione cronologicamente capovolta. Si era cominciato con Wagner — l'avvenire — e si è finito con Weber — il passato.... remoto, passando attraverso Donizetti e Verdi.

Il curioso è che passato ed avvenire ebbero la stessa sorte dinanzi al giudizio di quel pubblico specialissimo, costituito dai frequentatori della *Scala*: una sorte che non puo' precisamente chiamarsi un successo. Così lo stesso uditorio che aveva votato contro *Walkiria* perchè troppo moderna, votò poi contro *Euryante* perchè troppo invecchiata. Prima gridò: ritorniamo all'antico, facendo sua una frase che io non voglio fare a Giuseppe Verdi il torto di aver mai pronunciato; poi strepitò: vogliamo del nuovo! non accorgendosi del peccato di flagrante contraddizione. Gran pubblico quello degli abbonati alla *Scala*! giudica Wagner e Weber e li condanna tra una risata ed un brontolìo. È l'incontentabilità personificata. Incontentabilità? Dimenticavo il successo del *Trovatore*. Vi sono gli abbonati vecchi e gli abbonati giovani, i quali formano due gruppi distinti: quello dei vecchi si stende nelle prime file delle poltrone, quello dei giovani rimane appollaiato nella quinta fila dei palchi. Il primo è Eraclito, il filosofo che piange, il secondo è Democrito, quello che ride. Hanno un solo punto di contatto: l'ammirazione per le ballerine. I vecchi fanno gl'incontentabili, accampando i ricordi gloriosi dei loro tempi; i giovani lo fanno per sfoggiare quello scetticismo, quell'indifferentismo, quello snobismo che in certi strati sociali è tanto di moda e serve così bene a nascondere l'aridità del cuore e del cervello. In verità tutta questa brava gente crede che a fare l'incontentabile si acquisti fama di competente. La sua competenza non è invece altro che abitudini e l'abitudine, in arte, è peggiore dell'ignoranza. Nella stagione lirica di quest'anno alla *Scala* si sono avuti sei spettacoli eclettici e soddisfacenti, opere scelte bene, presentate decorosamente ed eseguite da artisti non celebri ma coscienziosi e intelligenti. Si può anzi dire che l'unico divo della compagnia — il Caruso — ha tradito le aspettative del pubblico. Ebbene: tutti questi spettacoli hanno avuto ottimi successi... a cominciare dalle seconde rappresentazioni. Le prime furono tutte fredde e quasi ostili serate. Alle prime chi comanda, chi dà il la, chi influisce, chi domina è il corpo degli abbonati. Alle altre ha il sopravvento il vero pubblico, quello che affolla la platea, la galleria, il loggione, quello che non può pagarsi il lusso di una *première* con un prezzo raddoppiato, quello che va a teatro per gustare, quello che non posa, quello che capisce. Questo pubblico non si dà l'aria di giudicare maestri e spartiti che la storia ha già giudicato, sa che cosa va a sentire, non si formalizza d'un'audacia polifonica wagneriana o di una ingenuità weberiana, ascolta, impara e gode. L'abbonato ascolta poco, ha l'aria d'insegnare e... s'annoia. S'annoia sopratutto. La parola che, come parola d'ordine, corre pel vesti-

bolo, da una poltrona all'altra, nei palchetti, la sera d'una prima rappresentazione, è questa: *che stupida!* L'abbonato s'annoia se l'opera è troppo lunga, s'annoia se è rapida, s'annoia se è profonda, s'annoia se è facile, s'annoia se è antica e s'annoia se è nuova; tra l'antico e il nuovo predilige il vecchio, il solo che in arte non conti. Ciò che ebbe la virtù di diventare antico, di sfidare cioè il tempo e di resistere alla critica, dimostra, con questa sua stessa resistenza, la sua forza ed il suo valore; ciò che è nuovo ha il diritto d'essere giudicato e può sperare di segnare un'orma e di rimanere; ciò che è vecchio è già condannato. Può piacere ancora a chi vive di ricordi, a chi non ha altro criterio di giudizio che l'abitudine, ma è destinato a sparire.

Ebbene: il rispettabile corpo degli abbonati ama il vecchio, ama cioè quello che conosce già, unicamente perchè non occorre più alcuno sforzo mentale per afferrare e capire. E per esso era altrettanto nuovo e faticoso lo spartito di Wagner che quello di Weber. Non vide in quest'ultimo che il taglio quadrato del pezzo, che la cadenza, che la semplicità dell'idea melodica, che la sua parte invecchiata insomma, quella che è il naturale e logico portato del tempo in cui fu scritto; ma non si accorse dell'aurea purezza di quei canti, di quella perfezione d'istrumentale, di tutto quello che nello spartito è audace tentativo di innovazione, è accenno gagliardo di risveglio, è alto volo verso orizzonti novelli, è la prima e decisiva orma insomma, segnata sulla via nuova che altri, più audace o più grande o più moderno di lui, seppe poi percorrere per intero, quella via che Wagner però non avrebbe forse percorso senza quella prima spinta; poichè è fatale che quegli in cui, primo, sorge un'idea grande e nuova non possa mai condurre a termine l'opera sua, ma che questa fortuna e questa gloria egli lasci ad altri, quasi in sublime eredità. E Wagner, pure così parco d'entusiasmo per l'opera di chi lo precedette, non nascose la sua ammirazione, non lesinò le sue lodi, non fece un mistero delle sue predilezioni per colui ch'egli chiamò il più tedesco dei musicisti tedeschi e non tentò neppure di fare scomparire, di attenuare almeno nell'opera propria l'evidente prova della sua ammirazione, la prova più esauriente e più sincera, quella della imitazione. In arte come nella scienza, come in politica, come in ogni cosa, chi raccoglie la gloria del trionfo deve sempre il trionfo a qualcuno che gli ha dato la prima idea e gli ha indicata la via. Ogni grande innovazione, in qualsiasi campo, ha le sue vittime, i suoi sacrificati, i suoi oscuri lottatori, le cui lagrime, il cui sangue, la cui miseria hanno preparato la grandezza di chi ha saputo giovarsene comprendendo, perseverando, perfezionando, portando a compimento l'opera iniziata.

Ma l'abbonato ha altro a cui pensare. Egli anzi, è il suo discorso che ripete più spesso, non vuole pensare, perchè a teatro si va per divertirsi e non per pensare, perchè c'è già l'intera giornata per lavorare di cervello e la serata è fatta per riposare, sentendosi accarezzare le orecchie da quella musica fatta per il pubblico e non pei dotti, pel pubblico che vuole sensazioni immediate, facili, suggestive e non problemi da risolvere e scia-

rade da spiegare... E così via via, è tutta l'umoristica filosofia del grosso ambrosiano del commercio, degli affari, della banca, del danaro che fa cadere le braccia a chi s'illude d'una progredita educazione artistica e fa pensare che in fondo in fondo il teatro della *Scala* (se non ci fossero gallerie e loggione) non avrebbe altre ragioni di essere che quelle di aiutare il commercio cittadino e di lanciare in circolazione la piccole e graziose allieve della scuola di ballo... E allora i proprietari di alberghi e le timorate mammine non si spaventino: per altri cinque anni il tempio dell'arte, l'accademia di musica, il più gran teatro del mondo non corre pericoli. La carità cittadina — inesauribile — ha pensato anche a loro. E la direzione sta già maturando il programma per l'anno venturo abolendo una volta tanto Wagner, ma abbandonando al giudizio degli abbonati un'altra opera di Weber e procurando loro una serie di rappresentazioni ineffabilmente noiose coll'*Asrael* di Franchetti.

E intanto si canta al *Dal Verme* l'*Andrea Chenier* e si canterà presto al *Manzoni* la *Marta*, ma sono stagioni, dirò così, di ripiego, stagioni fatte per utilizzare elementi disoccupati e toglierli dal lastricato della galleria, stagioni magre per tutti — arte compresa. Quanto agli abbonati della *Scala* e si si guarderebbero bene dall'entrare in questi teatri secondari. Per loro in fatto di musica non ci sono che la *Scala* e — a *Scala* chiusa — l'*Eden*.

Oreste Poggio

"La moglie utile" commedia in 3 atti di Guglielmo Anastasi all'"Alfieri" di Torino

La commedia di Guglielmo Anastasi fu ascoltata con rispetto ed interesse: ebbe un nutrito applauso al primo atto, tre al secondo, esito contrastato al terzo. Mi preme di accertare la cronaca della serata, poichè se i giudizi attorno alla nuova commedia possono riuscir disparati, e questo è logico, non così può essere l'esito, poichè il *reporter* teatrale è in obbligo di rassegnare alla stampa la verità, onde chi legge, tra il giudizio del critico e quello della massa del pubblico, possa formarsene uno proprio. Ho veduto svisato quest'esito in alcuni giornali, e trattandosi di una questione di fatto, ho pensato di metter le cose a posto.

E veniamo alla commedia.

Come tutti i lavori, che, seguendo lo *stile moderno* di alcune commedie di Maurizio Donnay, non hanno intreccio di sorta, essa presenta a chi si accinge a parlarne una difficoltà non lieve, poichè soventi il critico, può soddisfare pochino la curiosità del lettore, ed ancor meno i diritti dell'autore sulla recente sua prole.

Gustavo d'Alite è uno di quei tanti esseri che a questo mondo hanno una grande idea di se, ma che sgraziatamente non riescono a convincere gli altri sull'entità e valore de' propri meriti, onde se anche possano ascendere ad un grado elevato nella scala sociale, i maligni trovano sempre

mezzo di attribuire il fenomeno a certe parentele più o meno legittimate dal codice, a certe mediazioni squisite e profumate, mai sicuramente allo ingegno ch' essi soli si riconoscono.

Quest' ingegno a Gustavo d' Alife, purtroppo non glie lo riconosce nemmeno sua moglie, la signora Paola, che, fornita di una perspicacia e di una sveltezza invidiabili di pensiero, e di una persona squisita e bellissima, pensa di farsi l' angelo tutelare e la ninfa Egeria del marito, per spingerlo su su, alla conquista di un posto il più alto possibile.

A Gustavo manca adunque tutto il versatile ingegno che ha Paola, la quale, con calcolo e con finezza, si attornia di deputati, di senatori, di dame blasonate, di avventuriere, di amici devoti, di piccoli *jeunes hommes à minocle*, ai quali concede la grazia del suo spirito, della sua civetteria, della sua verginità morale, facendosi poi compensare ad usura domandando oggi un favore, domani un impiego pel marito, doman l' altro un posticino pel cugino di Gustavo. E insomma una moglie utile.

Nel secondo atto la troviamo nello studio del comm. Grandi, un libertino impenitente, cha decorativamente è messo a capo di una Agenzia d' Assicurazione della quale non si occupa che poche ore alla settimana quando deve riferire al Consiglio d' Amministrazione le cifre preparategli all' uopo da' suoi impiegati.

Il comm. Grandi, ha concesso certo più favori.... burocratici alla signora Paola, di quanto essa ne abbia concessi a lui, sott' altra forma; onde, quando ella viene, sicura di vittoria nel suo studio a ripetere la sua ventesima preghiera, Grandi deve accontentarsi di balbettare, piagnucolando sempre la.... prima.

E s' impegna un giuoco d' astuzie, di *arrière pensèes*, di seduzioni, e di preghiere dall' una parte e dall' altra; Paola infine carpisce la promessa, e lascia il commendatore poco intraprendente col.... ricordo di un suo squisito sorriso. All' ultimo atto, una lettera anonima, dovrebbe far avvertito Gustavo ch' è tempo di smetterla di esser... *marito di sua moglie*, ma Gustavo si rivela anche in questo frangente, di una mediocrità, quasi stupida. Il suo sdegno s' infrange dinanzi a due lacrimette della moglie, la quale si mostra diplomatica fine e attrice attenta, pur fra le pareti domestiche, e riesce a genuflettere a' suoi piedi il marito, che domanda perdono d' aver un sol momento dubitato di lei!

Il marito é un semplicione e la moglie è una rara volpe. Quali conseguenze di questo strano connubio? Come finirà? L' autore stesso non ce lo dice: *Honny soit qui mal y pense!*

Uno degli appunti ch' io con sincerità credo di dover muovere alla commedia di Guglielmo Anastasi, è precisamente quello di aver lasciato per troppo tempo il pubblico in sospeso, tanto che questo errore, almeno a me sembra tale, finì per ingenerare un senso di disattenzione e di disinteresse.

Il pubblico è rimasto in sospeso durante la commedia, poichè sempre avrebbe voluto veder agire questa moglie utile, l' avrebbe voluta seguire nelle vicende delle sue crisi psicologiche, nell' architettare prudentemente i

suoi piani, nelle sue lotte fra l' ambizione, la necessità e l' onestà sua, sempre appesa al filo d' un rasoio, è rimasto un po' disilluso al termine perchè non è riuscito a farsi un concetto preciso del carattere di Paola d' Alife.

Ed invero: è onesta Paola?

E se lo è, è verosimile che si mantenga tale? Che Paola sia onesta, lo sappiamo perchè lo confida nel primo atto (errore questo che l'ottimo Anastasi, come credo ne abbia intenzione, farà bene a correggere) il Laurenzi ad un suo amico. Ma questa confessione quanto vale dinanzi al pubblico? Poco o nulla. Non si possono sulla scena porre degli assiomi, ci vogliono dei teoremi, colla relativa dimostrazione. E noi la dimostrazione circa l'onestà di Paola nella commedia dell' Anastasi, quasi l' abbiamo in senso inverso. Paola si manterrà onesta nei tre atti della commedia, ma il passato, ma l' avvenire? L' onestà non può esser relativa, è imperiosamente assoluta: ora la condizione sociale in cui Anastasi pone quel buon Gustavo, ci lascia campo di metter l' ipotesi, che sia pur frutto del lavoro di Paola. L' ambiente in cui la personalità di lei è stata utilizzata, l' ho più sopra descritta, *demi-monde* con qualche figura di personaggio decorativo, che ci sta a pennello; ora è in tale ambiente che Paola, può essersi mantenuta onesta, o per lo meno che ha fatto solo mercato della sua persona morale?

Mi permetta, l' egregio Anastasi, di dubitarne, e di affacciare quindi, alla sua mente larga ed elastica, questo mio dubbio, che credo sia stato pur condiviso da buona parte dell' affollato uditorio.

D' altronde perchè si manterrebbe onesta Paola, mentre ci sono mille voci che l' adescano e lusingano, mentre vive in un ambiente, che non può darle certe prove di moralità, nè apprezzare quello che ella volesse mostrare d' avere. Forse per l' integrità della sua retta e scrupolosa coscienza? Non è il caso, non vivrebbe in quell' ambiente, non s' abbasserebbe a chiedere favori a gente così equivoca. Forse per amor del marito? Come può amar Gustavo, con quel cumulo di doti negative, forse per timor del marito? Ma se Gustavo è orbo da tutti e due gli occhi, e si crede d' aver torto, quando ha ragione, e domanda scusa, quando potrebbe vilipendere? Forse per un capriccio di donna, o dell' autore della commedia? Ebbene sì, credo che così sia, se ne vedono tante ma tante stranezze a questo mondo, che credo pur possibile che Anastasi abbia voluto porre in scena questo caso stranissimo, ed in tal caso mi compiaccio della sua sincerità.

Ad ogni modo non me n' abbia a male, l' egregio autore e critico, s' io ho creduto colla mia sincerità, di porre tutti questi quesiti. La sua commedia, ch' è tutt' altro che un' opera d' arte mediocre, ha, ritorno al punto di partenza, il difetto di non chiarire a bastanza il carattere della protagonista, mentre al contrario, con ricchezza di particolare e d' osservazione riproduce con verità magnifica due ambienti, quello della società elegante, e quello burocratico. Il secondo atto è interessantissimo, brioso, pieno di *bons mots*, divertente, e certo è quello che ha un successo immediato sul pubblico, come lo dimostrarono i tre applausi che accolsero il suo finire alla prima rappresentazione del lavoro.

Il dialogo, scritto in lingua elegante e purissima, si svolge snello e colorito, e l'azione, forte, è persin troppo soverchiata, da macchiette riuscitissime, messe per la pittura d'ambiente, ove l'Anastasi è riuscito ottimamente.

Corretta qualche scena, delucidata qualche situazione, la commedia di Guglielmo Anastasi, che a Torino nel complesso è piaciuta, può tornare alla ribalta più interessante e fresca. Questo io mi auguro, poichè sarebbe grande ingiustizia, che un lavoro serio di un autore di ingegno, qual'è il giovane critico del *Caffaro*, dovesse riposare dopo una prova che non è mancata.

L'esecuzione della compagnia Leigheb-Tovagliari nel complesso fu buona.

Carlo Pavesio

"Maria Dulcis" melodramma in tre atti, parole di Eugenio Checchi musica di Alessandro Bustini al "Costanzi" di Roma

Maria Dulcis è una bellissima *ciociara* venuta a Roma a far la modella; e, contrariamente a quel che accade alle sue compagne, si è conservata e si conserva onesta e pura, anche dopo una non breve serie di pose a quattr'occhi con un pittore, Gastone, pensionato dell'Accademia di Francia, dal quale essa è amata e che essa riama fortemente.

Un'altra modella, Vincenza, ragazza senza troppi scrupoli, vorrebbe occupare il posto di Maria nello studio e nel cuore del pittore; e per raggiungere tale scopo non esita a calunniare atrocemente la ingenua compagna, riuscendo perfino a fare attestare il falso a Giovanni, modello innamorato di Maria, che diventa complice di Vincenza nella speranza di trarre a sè la buona fanciulla. Gastone prestando fede alle calunnie e senza pensare che facilmente avrebbe potuto sapere la verità interrogando qualche amico artista più onesto del suo collega Oliviero, o almeno, se questi è in buona fede, meno sciocco e leggero di lui, scaccia la poveretta e resta fermo nella sua ostinazione anche quando costei gli offre di dargli la più chiara e palmare prova della propria purezza e innocenza. Maria, disperata, si uccide precipitandosi dall'alto del muraglione che costeggia il tratto di via dalla Trinità dei Monti a Villa Medici, proprio allorchè a Gastone, il pentito e ubriaco Giovanni ha svelato la turpe calunnia.

Questo è il libretto che il Bustini ha posto in musica: certo non è un capolavoro e non presenta novità sia nell'insieme, sia nei particolari: i personaggi non hanno gran rilievo nè carattere, nè sempre si intende il movente delle loro azioni: ad esempio, non è abbastanza conciliabile con la tradizionale furberia e sagacia per cui i *ciociari* hanno vanto, il sistema brutale di cui servesi Giovanni per piegar Maria alle sue voglie, sistema che non può avere altro risultato se non l'odio della fanciulla contro chi la offese tanto brutalmente. Però *Maria Dulcis* ha qua e là buoni versi e presenta talvolta posizioni drammatiche tali da permettere al musicista di tracciare qualche efficace pagina sinfonico-drammatica. Ma il Bustini, la

cui opera è stata testè rappresentata al *teatro Costanzi* di Roma, non ha saputo ricavare dal libretto del Checchi tutti quegli effetti che poteva trarne; ha avuto una gran fretta, e ha tirato via senza arrestarsi abbastanza a considerare se la musica che stava scrivendo era la più adatta al melodramma.

La fretta è appunto la più grave nemica della serietà e del valore di un'opera d'arte; la mente desiderosa di compiere presto il lavoro iniziato non sa adattarsi a ripulire, rivedere e rimaneggiare ciò che la fantasia ebbe a dettarle e che ad un nuovo attento esame sarebbesi rivelato agli occhi del compositore come inadeguato o non ben rispondente al soggetto da lui trovato.

Non può dirsi che il Bustini, il quale è un musicista di ben noto valore, sia riuscito vincitore nella non facile impresa cui erasi accinto. Ad ogni modo l'opera è tale da dimostrare non vane le speranze in lui riposte da tutti coloro che hanno avuto campo di apprezzare le sue elette doti di musicista colto e abile, e che attendono da lui in un avvenire non lontano, nuovi lavori più ricchi e caratteristici nella invenzione melodica, più variati e nutriti nella strumentazione, più solidamente organizzati e svolti.

Giorgio Barini

Brevi novità al "Valle" (Muratori - Montecchi - Catastini)

Ermete Novelli, negli ultimi giorni della *Casa di Goldoni* ha rappresentato varie novità, a preferenza brevi. Di qualcuna non breve, è carità di amicizia il tacere; meritano invece di essere segnalati tre lavori, che hanno ottenuto successo ottimo e sono degni dell' attenzione della critica.

Innanzi tutto è giusto rallegrarsi, come di buon auspicio, del ritorno alle scene, quantunque modestamente in incognito, del decano degli autori drammatici romani: Lodovico Muratori. Egli con *Il precettore di Molière* ha illustrato, con una freschezza e una *vis* comica davvero ammirevoli, un episodio della vita giovanile del grande autore francese, ed ha ricostruito sapientemente i costumi dei comici del seicento, dando anche un breve saggio delle recite della commedia dell' arte, con una festività arguta, che gli autori moderni cercano di farci dimenticare.

Il Muratori, il quale appartiene alla vecchia generazione possiede ancora il segreto del riso schietto e sereno, senza volgarità, che è un vero sollievo dello spirito. Le sue scene sono sinceramente gioconde, ed hanno poi il pregio di un' abilità di tecnica, che non può sfuggire a chi sia iniziato nei segreti dell' arte, e ne aumenta grandemente il valore. Il Novelli, che fa una creazione addirittura geniale del tipo del *precettore*, farà trionfare ovunque questa bellissima commedia, la quale sarà tanto più gustata nelle sue finezze, quanto più il pubblico sarà colto ed elevato. A mio avviso, essa, anche nella sua brevità, è una delle migliori del Muratori e avrà vita lunga e rigogliosa.

— Altro successo degno di nota è quello ottenuto da L. R. Montecchi col suo *Dal nuovo mondo*, che ora per la prima volta si è presentato al pubblico in veste italiana. È un breve dramma intimo, intuito con chiarezza, reso con semplicità e svolto con perfetta abilità scenica. Il carattere del protagonista (uomo buono e sinceramente onesto che dopo aver accumulato, a furia di lavoro, un modesto peculio in America, torna in patria ed ha la sgradita sorpresa di trovare sua figlia divenuta un' orizzontale alla moda), è delineato con mano sicura e con grande sobrietà. Così gli altri personaggi hanno un notevole rilievo, manifestandosi tutti, con pochi tocchi e con arte di scrittore provetto, netti e precisi, tanto da far meglio spiccare quello che è il principal pregio di questo dramma: la visione limpida della realtà. È insomma un lavoro serio, scritto con serî intendimenti e che fa molto onore all'autore.

— Finalmente non può tacersi di un' altra commedia in un atto: *La nonna* di Cesare Catastini, tenuta anche a battesimo dal Novelli e che ha ugualmente conquistato il pieno favore del pubblico.

A torno a questa commedia si è formata una leggenda quasi romantica (che era del resto intonata al genere del lavoro), e che se non ha contribuito al successo, ha certo giovato a renderlo più simpatico.

Il Catastini, un modesto suggeritore, da venti anni aveva scritto questa commedia senza trovare un cane che la recitasse. In compenso dell'attesa ha trovato il grande artista!

Certo mi periterei di dire che in questo lavoro non si sentano *i venti anni dopo*, ma esso è svolto con tale semplicità garbata, i sentimenti buoni, che in esso campeggiano, sono resi con tanta efficacia e con tanto affetto, che lo spettatore resta commosso e conquistato. Arte vecchia, diranno alcuni, ma arte sempre nuova, dico io, perchè sincera.

Credo giustizia aggiungere che, in tutti tre i lavori ai quali ho accennato, il Novelli, in parti tanto diverse, ha fatto sempre valere la sua arte magnifica, molto bene coadiuvato dai valenti artisti della sua compagnia.

Luigi Grande

Voci del Peristilio

— Grande ci scrive da Roma: " La fiera e l'esposizione artistica, inauguratasi a beneficio della Cassa di Previdenza fra gli artisti drammatici, il giorno 16 aprile nell'elegante *foyer* del *Teatro Nazionale* di Roma, è riuscita veramente bella e degna.

" Gli oggetti, oltre 200, del valore complessivo di circa 20,000 lire, artisticamente disposti, erano là a dimostrare il buon volere e la generosità intelligente di tanti esimii donatori.

" Dalla copia in bronzo dell'*Apollo del Belvedere* offerta dalle LL. MM. il Re e la Regina, al grazioso paesaggio del Conte di Torino; dai portabiglietti e dalle statuine di bronzo, dono di Zanardelli, Baccelli e Giolitti, alle stampe antiche inviate dal Ministro Nasi; dai magnifici regali di Tommaso Salvini, di Novelli, di Virginia Marini, Tina di Lorenzo, Italia Vitaliani, Virginia Reiter, Giandolini-Duse, Brunini-Privato, Beltramo, Falconi, ai doni più modesti di attrici e attori all'inizio della carriera, tutte queste offerte hanno un alto e confortante significato. Degna di nota poi è la spontaneità affettuosa con cui artisti come il Cercos, l'Ademollo, il Conti, il Gelli, il Bazzani, il Romanelli, il Trentacoste, il Serra, il Tabacchi, il Salvini Mario ed altri molti abbiano cooperato al successo della esposizione, tanto bene organata dallo scultore Carlo Panati, donando opere loro pregevolissime.

" Intanto Tommaso Salvini ha dato il buon esempio acquistando per 500 lire un delizioso quadretto di Tito Conti. Speriamo che molti vogliano imitarlo ".

— Con programma di musica classica diretta da Eduardo Mascheroni, ebbe luogo nella sera dell'11 aprile al nostro *S. Carlo* l'annunziato gran concerto a favore della società " Dante Alighieri ". La musica dei Cherubini, dei Sacchini, dei Lulli, dei Corelli, del Rossini, degli Spontini, dei Veracini, dei Stradella e del Verdi, fu accolta con entusiasmo e applausi meritarono gli esecutori Rina Giachetti, Fernando de Lucia, l'orchestra, la società corale napoletana diretta dal Galasso e le masse corali del *S. Carlo* dirette dal Romei.

— La sera del 24 di questo morente e bisbetico aprile, al *Teatro dei Fiorentini* un gruppo di dame e cavalieri dell'aristocrazia recitò due commedie, una italiana del Giacosa: *Il marito amante della moglie*, e una francese del Pailleron: *L'etincelle*. Nella prima dettero prova del loro gusto e della loro intelligenza la signora Principessa di Paternò e i signori A. Capece Minutolo di Bugnano, Marchese G. Guglielmi, Principe del Colle, Maestro Lorenzo Filiasi, Marchese Caracciolo di Melito; nell'altra la Principessa di Candriano, la Duchessa Dusmet, il Marchese di Casafuerte. La direzione di questa vivace recita fu affidata a Lorenzino Filiasi, un artista cui manca soltanto l'esercizio scenico per potersi annoverare fra gli attori drammatici i più provetti. Magnifici i vestiarii, accurata la *mise-en-scène*. Un pubblico immenso ed eletto gremiva la sala dello storico teatro e l'incasso si aggirò nientemeno che attorno alle sette mila lire. Benissimo: una serata di ottime intenzioni e di piena gentilezza dedicata ad un'opera buona!

— *All'Unione artistica meridionale.* — Domenica 20 aprile nelle sale dell'Unione artistica meridionale, innanzi ad un colto pubblico, formato nella

massima parte d'artisti e professori, il nostro amico, prof. Francesco Bernardini lesse una poderosa e geniale conferenza: *Finalità dell' arte e specialmente dell' arte drammatica.*

L' oratore esordì accennando alla dotta polemica tra F. Martini e G. Giacosa circa la causa della penuria di eccelsi ingegni drammatici, affermando che l' arte non può patire lunghe pause e lunghi silenzi, poichè trae la sua origine da una facoltà indistruttibile del cervello umano: il sentimento. Parlò poi della moralità nella vita, ed applicando i suoi concetti all' arte, affermò che un' opera d' arte che riesce ad incarnare una di queste leggi può dirsi opera morale.

Nella seconda parte della conferenza il Bernardini si fermò direttamente a parlare della finalità dell' arte: negò la formula arte per arte, soggiungendo che non esiste, se non l' arte per la vita. Ricordò con frase potente due figure artistiche di donne: Margherita Gauthier del Dumas e la Margherita del Goëte, nella cui rappresentazione il connubio tra l' opera d' arte e lo spettatore è intensa e continua, e conchiuse con queste parole: " Io non vorrei che la mania investigatrice di oggi, quest' abuso d' analisi cammuffata di psicologia, questo desiderio esorbitante di tagliuzzare e disgregar la vita per il preteso scopo di riuscir profondi, finisse per trasformare la penna in coltello anatomico che, operando, uccide ".

L' oratore fu interrotto da approvazioni e alla chiusura fu salutato da applausi fragorosi e da numerose strette di mano.

— Col 15 di questo maggio apparirà a Parigi una nuova rivista dal titolo *La critica internazionale.* Essa ha per iscopo di seguire il movimento di tutte le letterature straniere, riservando all'italiana larga parte delle sue simpatie. Ciò non meraviglierà nessuno quando avremo detto che i suoi fondatori sono quegli stessi scrittori che pubblicavano a Milano un' antologia-rivista, ancora favorevolmente ricordata.

La direzione della *Critica internazionale* è affidata a Sansot-Orland, la redazione a Roger Le Brun, e l'ufficio di segretario ad I. T. Marinetti. Gli scrittori che desiderano vedere le loro opere analizzate nella nuova pubblicazione sono invitati d'inviarle al suo ufficio di redazione: Rue Monge 34, Paris.

— Il marchese Sangiorgio ci scrive da Berlino che in quella capitale il pianista Ernesto Koop, napoletano, ha dato un concerto di musica tedesca ed italiana, e così nella prima che nell' altra, davanti ad un pubblico numeroso ed intelligente, tra cui molti autorevoli personaggi dell'arte musicale, ha riportato una vittoria addirittura clamorosa, tanto che si desiderava che il concerto fosse ripetuto, ma il Koop, che non ha potuto farlo subito, ha promesso di tornare a Berlino l'anno venturo. Al sottile pubblico tedesco il Koop ha fatto udire della musica italiana e l'ha fatta gustare ottenendo così un successo d'arte italiana e di esecutore fortissimo.

— La *Rassegna Nazionale* del 16 aprile, pubblica un breve scritto di Tommaso Salvini, nel quale si studia il modo di porre un argine alle cattive inclinazioni del popolo, mediante delle rappresentazioni in locali adatti, di drammi materiati di scopi moralizzatori, civili. Il Salvini, se non m' inganno, altra volta, in una lettera, pubblicata in un giornale di Roma o di Milano, accennò a questa idea d' instituire un teatro per il popolo. Ampliando ora la sua proposta egli prova la saldezza del suo convincimento, e ciò fa molto onore all' insigne uomo. Se non che Salvini per vedere attuato il suo disegno si rivolge egli Stati, o al nostro Stato. Fa come chi dicesse opera vana! Quanto ad un teatro per il popolo, io non so vederne uno. Credo che si possa fare della buona arte anche in locali adatti al popolo, dirò così minuto; e questo perchè l' arte non è mai immorale e il buono e il bello sanno ingentilire.

— Gentille ci scrive da Vienna in data 24: " Oggi alle 5 il maestro Mascagni ha tenuto nella grande sala degli Ingegneri e Architetti una conferenza su Verdi a favore della Cassa di Mutuo Soccorso del *Circolo Accademico Italiano*. Ha riportato un sincero successo: è un dicitore mirabilmente vario ed efficace e il pubblico pendeva dalla sua bocca non meno attento di quello che l'orchestra segua la sua bacchetta. Il tema, era l' italianità del Verdi come uomo e come artista, e disse cose bellissime.

" Il pubblico numeroso lo applaudì molto e lo acclamò sino alla strada quando salì nella carrozza. La direzione del *Circolo* gli offerse un biglietto d'oro con incisavi la dedica ".

— *Theodor Körner*. Rileviamo con piacere dal *Theater Zeitung*, testè pervenutoci, che l'opera del giovane maestro italiano Stefano Donaudy è stata accettata dalla direzione dello *Stadttheater* di Amburgo per costituire insieme alla *Jougleur de notre Dame* del Massenet, una delle novità più notevoli della prossima stagione d'autunno. Da più tempo i giornali tedeschi s'occupano del libretto e della musica di quest'opera che tocca così da vicino la loro storia e la loro letteratura. L' opera è divisa in quattro parti: *il poeta, l'amante, il soldato, l'eroe*. Nella prima, una specie di prologo, si assiste alla rappresentazione della scena in prosa con cui termina lo *Zriny* del Körner. Il librettista ha pensato, per dare una migliore sembianza illusiva della sera memorabile in cui rivelavasi giovanissimo il gran poeta della libertà, che anche il pubblico del teatro sia quello del *Burgtheater* d'allora e quindi al calar della tela sulla scena in prosa, da diversi punti della sala si applaude e si chiama il Körner alla ribalta. Questi, secondo l'uso del tempo, spiega lo scopo della sua arte, con cui egli vuole, con l'esempio scenico dell'antico eroismo ridestare nel suo popolo oppresso il sacro fuoco della libertà. Il libretto passa attraverso le altre fasi di cui diamo cenno, con vivezza, e la sua azione è tenuta alta sino a quando il Körner spira fra le braccia di Toni e dei compagni che l'amavano come fratello. L'opera, nata contemporaneamente alla *Germania* del Franchetti, procede nello svolgimento della sua azione per vie affatto diverse da quella. Se punti di contatto risulteranno, certamente essi dovranno spiegarsi come scaturenti dal medesimo ambiente storico del dramma. Il libretto è apparso nella traduzione tedesca dell'Hartmann per l'accura a pubblicazione dell'editore Selar di Berlino.

— A Milano dopo due soli giorni di malattia — complicazione di antica affezione diabetica — moriva il cav. Jacopo Brizzi, un veterano tra gli attori dell'arte drammatica. Egli fu della famosa compagnia Reale sarda ed ebbe in moglie la celebre Clementina Cazzola. Seguì Ernesto Rossi in tutti i suoi trionfali giri artistici e si ricorda sempre la sua efficace interpretazione del personaggio di Jago. Ritiratosi dalla scena nell'84, si stabilì a Milano, ove gli venne affidata la direzione dei *Filodrammatici* ed indi quella del *Manzoni*.

— Pavesio ci scrive da Torino: " La *Libellula innamorata* è il titolo di una graziosissima favola in versi di Cini Rosano, musicata da Carlo Adolfo Cantù. Il lavoro eseguito pochi giorni or sono a Torino, per la prima volta, ottenne un successo serio, notevolissimo ed incontrastato ".

— È morto Giovanni Weber, uno dei decani della critica musicale. Dal 1861 scriveva le rassegne musicali del *Temps*, ma nella sua giovinezza fu insegnante di pianoforte, di violino e di composizione; fu a capo di varie società corali di Germania e divenne poi segretario di Meyerbeer.

— Ieri-sera al nostro *Bellini* ha avuto luogo l'esecuzione del poema sacro in tre parti del maestro Giuseppe Miceli, intitolato *Giuditta*. Al prossimo fascicolo il dar conto del risultato.

Adelaide Negri Foliani

LA RECITAZIONE DEI VERSI

Il metodo da adottarsi per recitare i versi a teatro dà luogo in Italia a poche discussioni serie, ma a moltissime discussioni a scartamento ridotto, a quelle, cioè, che si abbozzano in una mezza dozzina di linee nei nostri frettolosi articoli così detti critici, a cui i direttori dei giornali quotidiani destinano il minore spazio possibile, o in un pacifico battibecco tra un atto e l' altro di un lavoro scenico verseggiato.

In generale, perfino questi abbozzi di discussione sembrano superflui; ed è forse strano che non sembrino superflui a me, che come autore ho mostrato tutt' altra tendenza che al culto delle armonie e delle immagini alate sul palcoscenico. Ma quando ho il piacere o il dispiacere d'occuparmi d'arte su pei giornali, io soglio mettere da canto i miei gusti e i miei convincimenti e i miei istinti di umile produttore, perchè, secondo me, il critico è, o meglio, dovrebbe essere un po' come il medico, il quale ha da badare alla salute altrui e non alla sua. D'altronde, giacchè la questione concernente la recitazione dei versi è, a parer mio, più annessa, che a prima giunta non paia, all'arte del dire, che è poi quella su cui un autore, anche non poeta, ha il diritto di contare e nella quale un attore importante, anche di commedie casalinghe, avrebbe il dovere d' essere provetto, io credo che non ci sia bisogno di specializzarsi nella poesia teatrale per raccomandare e desiderare che la detta questione non venga messa in non cale.

Tutti gli attori italiani, grandi e piccini, si vantano di non essere figli dell' Accademia e di non essere stati nudriti da nessuna scuola. Il vanto è legittimo. E sfido io a non menar tale vanto, visto che sinora in Italia non ce ne sono state vere scuole e non c'è stata nemmeno la più vaga parvenza di Accademia vitale. Senonchè, la genialità sfolgoreggiante dei nostri attori sommi e le preziose attitudini e gli intuiti e

la versatilità di cui sono relativamente dotati sinanche dei poveri guitti costretti alla vita randagia delle montagne non dimostrano che un pò di scuola e un po' di Accademia non assicurerebbero al palcoscenico una certa uniformità di buona dizione, onde questo medesimo palcoscenico assumerebbe un carattere più determinatamente nazionale ed eviterebbe le peripezie sgradevoli delle varie pronunzie e delle dizioni troppo personali e spesso troppo indipendenti, ovverosia troppo assassine. Gli attori e le attrici, che, nonostante il loro ingegno, nonostante la ricchezza del loro temperamento e la fermezza della loro volontà, si smarriscono e perdono terreno e brancolano miseramente al buio pagando così il fio della pessima dizione, della quale non saprebbero neppure correggersi a carriera inoltrata, sono innumerevoli. Alla soverchia varietà e alla soverchia indipendenza delle dizioni, abbiate la bontà di unire la malaugurata fiducia che gli attori e le attrici rispongono nella lor famosa spontaneità — che io non nego e che lodo con entusiasmo, ma che non stimo bastevole agli ottimi risultati — ed avrete già un grosso *stock* d' inconvenienti, le cui conseguenze sono gravi anche se non sono facilmente definibili.

Ebbene, l' esercizio della recitazione del verso include una costrizione di voce, di pronuncia sillabale, di memoria, di pensiero collegato strettamente alla parola, e questa costrizione può essere salutare, perchè può da una parte rendere più evidenti e quindi più correggibili i difetti inveterati della dizione, dall'altra mettere un freno alla disinvoltura fiduciosa dell' improvvisatore.

Con questo non voglio intendere che il nostro teatro debba essere ingombrato da tutto ciò che di vuoto, di nullo, di efimero, di vecchio e di ampolloso si nasconde oramai sotto le mentite spoglie poetiche, alle cui vane seduzioni si cede talvolta con la speranza di sollevarsi al conspetto della folla bonaccioua e col rischio di precipitare come da un pallone sgonfiato o bruciato a dirittura, a guisa del povero ardito ed illuso areonauta Augusto Severo. — Io intendo bensì esortare i nostri attori e le nostre attrici a non tenere in dispregio la recitazione dei versi, e a coltivarla anzi per conto loro come una gimnastica della parola. Un galantuomo, senza punto avere l' intenzione di fare a pugni e di prendere a calci i proprii amici, bene provvede al rinvigorimento delle braccia e delle gambe esercitandole alla resistenza delle funicelle di *caoutchouc* del modesto Whitely appeso allo stipite d' una domestica porta. Una raccolta di poesie del Carducci o una raccolta delle tragedie d' Alfieri sarebbe per un attore o un attrice, pure se scevri d'ogni velleità declamatoria, un Whitely eccellente.

Ma quale criterio precipuo si ha da seguire per la recitazione dei

versi, sia come esercizio privato, sia, a teatro, come contributo da dare all'autore poeta?

In Italia, la monotonia di quella polchetta parlata che per un non breve periodo ha afflitto il palcoscenico nostro col nome di verseggiatura martelliana, specie nei *proverbii* di odiata memoria, ha creato un equivoco. Gli attori più accorti e più aristocratici, d'ambo i sessi, per attenuare le facili cadenze del ritmo e le petulanze delle rime banali hanno fatto ogni sforzo per dissimulare il verso. Per il caso speciale, sono stati benemeriti; ma hanno creata la credenza che il verso debba sembrar prosa. Il che è semplicemente stupido. E inoltre la fisima italiana della naturalezza, della sincerità e della verità, ha pur essa contribuito all' equivoco. Sicchè, per parecchio tempo — parlo di ciò che è accaduto da una ventina d' anni in qua — è parsa recitazione bella e sagace quella che più nascondesse la dolcezza, la risonanza, l' euritmia, la musicalità del verso. Per fortuna, recentemente ho sentito qualche attore e qualche attrice tentare la reintegrazione della verseggiatura. Si capisce che una cosa è serbare la linea poetica della espressione del poeta così com' è uscita dal suo spirito, e un'altra cosa è adagiare eccessivamente, direi quasi meccanicamente, la voce e la pronunzia su tutti gli accenti e su tutte le rime, annullando poi l' interezza del pensiero, falsando la sostanza del sentimento. Quel che si esige per la perfezione è che la prosodia mantenga nella recitazione la stessa importanza significativa che tenne nel pensiero e nel sentimento del poeta quando questi rivestiva di parole il mondo della sua fantasia.

Il compito non è agevole. Niente Scuole, niente Accademie. Va benissimo. Ma se ci fossero dei maestri, dei sapienti maestri, i quali sapessero davvero insegnare a recitar versi tenendo conto soprattutto dell' indole e degli intenti del poeta che li ha scritti e a recitar prosa con lo stesso raziocinio di relatività, parola d'onore non sarebbe un guaio per nessuno!

Roberto Bracco

Ruzzante che torna dal campo

DIALOGO

(*Luigi Capuana dona ai lettori della* RIVISTA *questo dialogo del Ruzzante che egli qualche anno fa tradusse per il corso delle sue lezioni di Letteratura comparata all'Istituto Superiore di Magistero femminile in Roma, dall'originale in dialetto padovano. Quanto prima donerà anche la traduzione della* Bilora *test'è resuscitata a Parigi dai " Latins ". Alle due traduzioni l'illustre scrittore aggiungerà uno studio d'introduzione che ora non ha potuto mettere insieme essendo stato costretto, pei doveri del suo insegnamento, di lasciare in fretta Roma per Catania*).

PERSONAGGI

Ruzzante — **Menato** — **Gneua** (Genoeffa) moglie di Ruzzante.

RUZZANTE solo

Ci sono finalmente arrivato in questa Venezia! E non credevo più di arrivarvi, come non crede di arrivare all'erba nuova una cavalla magra e piena di guidaleschi. Ora mi rifarò. E vedrò pure la mia Gneua che è venuta a stare quì. Al diavolo campo, guerra e soldati! Non mi chiapperanno più! E non sentirò più tamburi, nè trombe, nè gridi di allarme! E non più paura! Come io sentivo gridare: All'arme! mi sembrava di diventare un tordo che avesse avuto una mazzata! E non più schioppettate! E non più tremarella! Dormirò tranquillamente i miei sonni: digerirò serenamente! Mentre prima non potevo

fare in pace neppure le cose più urgenti! Viva San Marco! Viva San Marco! Ora sono al sicuro. E ho fatto presto. Più di sessanta miglia al giorno! Da Cremona a qui, tre giornate. Non è poi così lontano, come dicono. Dicono che da Cremona a Brescia si contino quaranta miglia; che! A dir molto, diciotto. Da Brescia a Peschiera, dicono trenta miglia. Frottole! Appena sedici. Da Peschiera a qui, quante? Io ci ho messo una giornata. È vero che ho camminato pure tutta la nottata. Un falchetto non vola così lesto come cammino io. E mi dolgono le gambe, quantunque io non sia molto stanco. Mi cacciava avanti la paura, il desiderio mi stimolava, e le mie scarpe han pagato per me. Vo' dar loro un' occhiata. Canchero! Fanno le boccacce! Non hanno più suola. Guadagni del campo! Se avessi avuto il nemico alle spalle, non avrei potuto correre più presto. E ora sono in luoghi dove non posso rubarne un paio, come ho rubato questo vestito a un contadino. Crispolo! Si starebbe molto bene nel campo con questo poter rubare, se non fosse la paura. Qui sono al sicuro. E se fosse sogno? Sarebbe una maialata! No, non è sogno. E se non foss' io? E se fossi stato ammazzato in campo? Sarebbe bellina! No, no; gli spiriti non mangiano. Son io, e vivo! Così potessi incontrare la mia Gnua o mio compare Menato che è venuto anche lui a Venezia! Mia moglie adesso avrà paura di me. Bisogna mostrare di esser divenuto un bravaccione. Se mio compare mi domanda notizie del campo, gli darò grandi notizie. M'inganno? È lui si, è lui! Compare, compare! Sono vostro compare Ruzzante.

Men. — Compare! Siete voi? Chi vi avrebbe mai riconosciuto? Sembrate un pesce fritto. Siate il ben venuto.

Ruzz. — Son cangiato, eh! Se voi foste stato dove sono stato io, compare!

Men. — Tornate adesso dal campo? Siete stato ammalato? In prigione? Che mala cera avete, compare mio! Sembrate un brigantaccio! Scusate compare, ma ho visto degli impiccati che aveano più bella cera di voi. Capite? Avete passato guai da cani.

Ruzz. — Compare mio, i guai del mestiere dànno questa mala cera. La carne pesa e va giù. E poi bere male, mangiare peggio... Se voi foste stato dove sono stato io!...

Men. — E che parlare in punta di forchetta! Avete appreso a parlare fiorentino?

Ruzz. — Chi va pel mondo, fa così. Ei c'era tanta gente che parlava in questo modo. Se vi parlassi in francese, non mi intendereste. Io, dalla paura, ho appreso il francese in un giorno. E

quando dicevano: Villan cuccia in pagliara! O: Per lo san Diù ti magnerò la gola!

MEN. — Io mi mangerei loro. Compare, ho ben capito mangiare la gola, ma non le altre parole. Spiegatemele.

RUZZ. — Volentieri. Villan vuol dire villano; capite? Cuccia significa... tetto... Pagliara, una casa di paglia. Per lo san Diù, per l'amor di Dio...

MEN. — Mentono per la gola. La pagheranno cara.

RUZZ. — Fossero appiccati i padroni!

MEN. — E poi, compare, voi indossate un gabano così lungo e così largo...

RUZZ. — L'ho tolto in quel paese a un contadino, che avevo ferito. Villanacci! Per un quattrino, io ne lascerei impiccare uno!

MEN. — Eh, compare! Perchè siete stato soldato, non vi credete dunque più un villano?

RUZZ. — Non avete capito, compare. Villano è chi fa villanie, non chi sta in villa.

MEN. — Ah, compare!... Avete un certo odore...

RUZZ. — Che odore? Non è cattivo l'odore del fieno. Ho dormito quattro mesi sempre sul fieno; letto senza spine.

MEN. — Sembrate uno scarafaggio senz'ale.

RUZZ. — Che volete! La scarsezza del pane, e il resto vi fan diventare così al campo. Col vino che si beve, vien la voglia di far male; e con la voglia, la stizza di non poterne fare a bastanza: il sangue ci si guasta, la rabbia ci morde.

MEN. — Non avete dunque potuto menar le mani e far bottino come volevate, forse?

RUZZ. — Non ho guadagnato, nè saccheggiato niente; mi son mangiato le mie armi.

MEN. — Crispolo! Siete diventato così rabbioso, come se aveste mangiato ferro.

RUZZ. — Compare, se foste stato dove sono stato io! Avreste imparato a mangiare armi e bagaglio. Io ho venduto le armi in un'osteria per mangiare, non avendo quattrini.

MEN. — E non guadagnavate niente, quando facevate qualche prigioniero?

RUZZ. — Ma io non sapevo far male neppure a un nemico, io. Perchè dovevo farglielo? Che mi aveva egli fatto a me? Ho preso qualche vacca, qualche cavalla. Queste sono state le mie prigioniere.

MEN. — Per questo avete così mala cera! Non avete aspetto di sol-

dato. Quasi nessuno crederebbe, a vedervi, che siete stato al campo. Ci saremmo aspettato di vedervi la faccia tutta cinciscli, o una gamba storpiata, o rotto un braccio, o cavato un occhio! Basta: vi è andata bene. Non avete niente da mangia-gente!

RUZZ. — Non occorre avere la faccia cinciscata, nè una gamba storpiata per essere buon soldato. Credete forse che io avrei paura di quattro uomini con la faccia cinciscata?

MEN. — Io credo che non vorrete tornare al campo.

RUZZ. — Compare, che ne so? Se pagassero, e se i mesi colà non fossero di cento giorni, ci tornerei forse.

MEN. — E ci andaste con tanto cuore! Ma siete tornato molto diverso.

RUZZ. — Ah, compare, se foste stato dove sono stato io!

MEN. — Avete avuto qualche buona stretta. Indovino?

RUZZ. — No, vi dico. Il male era di non aver avuto che alzare.

MEN. — Parlate tedesco.

RUZZ. — Non aver che alzare significa, in lingua soldatesca, non aver che mangiare. E sguazzare significa: trionfare.

MEN. — Crispolo! Alzare io intendevo alzare uno da terra. E sguazzare credevo volesse dire: passare l'acqua senza ponte. Ora capisco. Siete stato in nessuna scaramuccia, compare?

RUZZ. — Così non vi fossi stato! Non che io abbia avuto paura, capite, compare! I nostri non resistevano; li avevo davanti, ed io ero dietro da capo squadra, da caporale. Ed essi ammazzavano e dovevo ammazzare anche io, da valentuomo. Uno contro tanti, capite, compare! Chi avrebbe resistito? E ho dovuto buttar via quella bella sciabola storta che voi sapete.

MEN. — E perchè buttarla via?

RUZZ. — O compare, se foste stato dove sono stato io! Non bisogna esser sciocchi, nè minchioni, capite? L'ho buttata via quando non potevo più ammazzare; e perchè i nemici non avevano armi eguali a quella e avrebbero potuto riconoscermi; e poi, perchè non si tira contro chi è disarmato, capite, compare! Gli uomini disarmati fanno pietà, capite! Infine, uno solo che può fare contro tanti?

MEN. — Quando eravate in ballo in qualche scaramuccia, non dicevate, caro compare: Oh fossi meglio a casa?

RUZZ. — Ah, compare, se foste stato dove sono stato io! Avreste fatto peggio. Chi sapeva in qual paese si era? Colà non ti conosce nessuno. Non si sa dove andare con tanta gente che grida: Ammazza! Ammazza! Schioppettate di qua, partigianate di là: un compagno che ti casca morto davanti, e uno che sta per am-

mazzare te. I nemici ti vengono addosso; un colpo di archibugio ti rompe la schiena. Vi assicuro che ci vuole un gran coraggio a mettersi a scappare. Spesso mi son messo a fare il morto, e la cavalleria mi è passata tutta sul corpo. E se la montagna di Venda mi fosse crollata addosso, non sarebbe stato peggio. Vi dico in verità, che chi sa difendere la propria vita, quello è valentuomo.

MEN. — Crispolo! Non c'era un albero da salirvi su? Una chiesa da nascondervisi dentro?

RUZZ. — Eh, l'avrei fatto occorrendo; ma, credetemi, compare, nè l'albero nè la chiesa sarebbero stati posti sicuri. È meglio correre dieci miglia che stare in pericolo. Se foste stato dove sono stato io, voi delle vostre gambe ne avreste fatto un par di ali. Vi dico soltanto che in una scaramuccia, scappando fui sopraggiunto da un cavaliere che scappava a cavallo anche lui, e che mi strappò la suola delle scarpe come potete vedere. Compare mio, bisogna scappare finchè si ha fiato. Non vale essere coraggioso. Voi sapete bene che non ho paura nè di tre nè di quattro. Ma quando il campo è rotto, lo stesso Orlando deve scappare.

MEN. — Non ve ne faccio colpa. Ma andando al campo dicevate di dire, di fare, pigliare, saccheggiare, arricchirvi insomma. E io che vi rispondevo?

RUZZ. — Sono stato disgraziato! Ho però, un pochino, imparato a conoscere il mondo.

MEN. — Eh, compare, ma siete stato proprio là? Dove siete stato?

RUZZ. — Non vi conto fandonie. Sono stato fin in Ghieradadda, dove successe il fatto d'arme e furono ammazzati tanti dei nostri! Compare mio, non si vedeva altro che cielo... e ossa di morti.

MEN. — Se ci siete stato .... E come parlavano colà?

RUZZ. — Come parliamo noi, ma malamente. Come parlano i facchini che vanno con le ceste in collo. Sono anche battezzati, e fanno il pane come noi. Si sposano anche: ma è vero che queste guerre fanno andar via la voglia di prender moglie.

MEN. — E le campagne sono fertili?

RUZZ. — Come quì. Porci, galline, vigne, macchie...

MEN. — E le terre sono a buon mercato? Dico per noi contadini che vorremmo andar lassù; capite?

RUZZ. — Zitto, compare; non si sta punto meglio lassù. Non abbandonate Padova, compare. É un pezzo che volevo dirvelo: ma non

me l'avete fatto dire, con tante vostre domande. E che n' è di mia moglie Gneua, vostra comare?

MEN. — Ecco, compare. È diventata orgogliosa. Non si degnerà più di tornar con voi. Appena andaste via, si è messa a stare con un famiglio delle stalle del cardinale di Padova, e con lui è venuta qui a Venezia: e vivono insieme, con altri galeotti della stessa risma. Volete sapere altro, compare? Vi dico che è diventata una bravaccia. Non vi riconoscerà neppure.

RUZZ. — Eh, no compare! Vedrete: appena mi scorgerà mi farà buona accoglienza.

MEN. — Dio mi gastighi se dico bugia!

RUZZ. — Sapete voi dove ella sta? Andiamo a cercarla.

MEN. — Ma compare, bisogna pensarci due volte, per via di quei galeotti e pacca-cantoni.

RUZZ. — Se loro sono galeotti e spaccacantoni, io sono galeotto e spaccacantoni più di loro. Se mi metto a cercarla con questa lan , vedrete che si parrà che sono stato al campo. Mi butterò addosso loro, li pungerò come cani, li bastonerò. Che vi credete, compare? Mi son fatto bravo adesso. Come mi metto a menar le mani, perdo il lume degli occhi, non riconosco più parenti, nè amici. Che credete? E siccome vi voglio bene compare, vi avverto di scappare via non appena mi vedrete montare in istizza. Avete capito?

MEN. — Crispolo! Se verrete alle mani non vi starò certamente tra' piedi.

RUZZ. — Lo credo bene. Scappate pur via. Ma andiamo intanto, compare; e non abbiate paura.

MEN. — Non è comodo, compare. Per niente ammazzate uno!

RUZZ. — Che avreste fatto, se foste stato dove sono stato io? Quando ne avreste visto tremila addosso a voi? Andiamo, e non abbiate paura, fino a che mi vedrete questa lancia in mano.

MEN. — Oh, eccola, eccola! È lei, la comare!

RUZZ. — Proprio lei! Vedrete, compare, che carezze! Oh, oh! Non mi dici niente! Moglie! Non mi vedi? Sono tornato.

GNEUA. — Ruzzante?... Sei tu? Come sei conciato! Non hai guadagnato niente, è vero?

RUZZ. — Non ho guadagnato molto per te, se ti porto vivo questo carcame?

GNEUA. — Bel carcame! E non hai preso neppure un vestituccio per me?

RUZZ. — Non è meglio che io sia tornato con tutte le mie membra sane, come mi vedi?

GNUA. — Tièntele. Avrei voluto che tu avessi portato qualche cosa. Lasciami andar via: sono aspettata.

RUZZ. — Quanta fretta! Attendi un po'.

GNUA. — Che debbo attendere, se qui non ci è niente per me? Lasciami andare.

RUZZ. — Bell'amore che mi porti! Mi vedi e vuoi andartene. Ed io che son venuto dal campo per rivederti!

GNUA. — Mi hai vista. Non ti basta? Non vorrei, a dirti il vero, che tu mi rompessi le uova nel paniere. Io sto con uno che mi fa del bene. Non capita tutti i giorni questa fortuna.

RUZZ. — Se costui ti fa del bene, te n'ho fatto anche io. E costui non ti può voler tanto bene quanto te ne voglio io.

GNUA. — Ruzzante, sai chi mi vuol bene? Chi me lo dimostra coi fatti.

RUZZ. — E non te l'ho dimostrato coi fatti anche io?

GNUA. — Che m'importa che tu me l'abbia dimostrato, se non puoi dimostrarmelo ora? E occorre anche ora. Non sai che si deve mangiare ogni santo giorno? Se prima si fosse mangiato una volta all'anno, ti potrei dire. Ora bisogna mangiare almeno una volta al giorno! E per ciò bisogna che tu faccia vedere che puoi darmi da mangiare ogni giorno.

RUZZ. — Ma c'è differenza tra uomo e uomo. Ed io, tu lo sai, sono un brav'uomo, un uomo compito.

GNUA. — Ti parlo schietto. C'è differenza tra star bene e star male. Se io vedessi, Ruzzante, che tu potessi mantenermi come si conviene, sì, ti vorrei bene; capisci? Ma vedendoti così povero in canna, non posso, caro. Non che voglia male a te, o alla tua mala sorte. Ti vorrei vedere ricco, per passarmela bene anch'io.

RUZZ. — Sarò poveretto, ma uomo leale.

GNUA. — Mangerò lealtà! Che cosa potresti darmi?

RUZZ. — Sai bene che, se avessi da darti, ti darei, come ti ho dato prima. Vuoi che vada a rubare? Che vada a farmi impiccare? Di?

GNUA. — Ah! E vuoi tu che io viva d'aria? Che mi pasca di speranza? Che muoia di fame? Tu sei troppo buono amico, caro Ruzzante: che mi consiglierete di fare?

RUZZ. — Ma io ti voglio bene! Non hai pietà dunque?

GNUA. — Ho gran paura di morir di fame. Non lo capisci? Ci vuol altro che vendere radicchio e prezzemolo, come ho fatto prima per vivere.

RUZZ. — E mi vuoi far morire di passione? Io muoio. Ti dico che muoio.

GNUA. — A me l'amore è passato, pensando che non hai guadagnato niente, come dovevi. Sono già quattro mesi che te ne sei andato via.

RUZZ. — Quattro mesi che non ti dò fastidio.

GNUA. — Basta che tu me lo dia adesso, facendoti vedere con cotesti cenci. Cenci n'hai avuto sempre, e lo prevedevo che n'avresti avuto ancora.

RUZZ. — È stata una disgrazia.

GNUA. — E io ne faccio la penitenza. Debbo farla io? Sarebbe cosa onesta? Credo di no.

RUZZ. — Non è stata colpa mia.

GNUA. — Un po' sì, caro Ruzzante. Chi non risica non rosica. E io non credo che tu ti sia troppo esposto per guadagnare qualche cosa; si vedrebbe. Tu dici che sei stato al campo, ma io credo che sei stato piuttosto all'ospedale. Ed hai una cera da furfantone, che consola.

MEN. — Che vi dicevo, compare? Sarebbe stato bene se aveste avuto uno sfregio, un taglio alla faccia. Sareste ora creduto di aver fatto il soldato.

GNUA. — Compare, avrei amato meglio che gli avessero tagliato un braccio, una gamba, cavato un occhio, portato via il naso. Sarebbe parso almeno l'avanzo di un valoroso, e si potrebbe dire che l'avesse fatto per guadagnare o per amore. Capite? Non già che io parli per la roba, compare. Capite? Roba non mi può mancare. Ma perchè si vede in che poco conto mi ha tenuta. Partendo mi disse: Tornerò ricco o morrò. Ed ecco com'è tornato! Non vorrei che gli fosse accaduta qualche digrazia, ma che almeno si fosse veduto ch'egli è stato al campo!

MEN. — Intendo, comare. E, Dio mi aiuti, non avete torto. Glielo avevo già detto. Ci voleva un segno qualunque ch'egli fosse stato al campo, che si fosse battuto; una scalfitura almeno!

GNUA. — Già, che almeno potesse dire: Ho preso questo, per amor tuo!

RUZZ. — Malannaggio la roba e chi la inventò!

GNUA. — Malannaggio i dappoco e chi li mise al mondo! Che mi promettesti?

RUZZ. — Ti ripeto: sono stato disgraziato.

GNUA. — Dio mi aiuti, dici la verità. Ed io, che ora ho da stare bene, e non sono disgraziata, per non diventare disgraziata, non vo aver più che fare con te. Va' pei fatti tuoi; io vo pe' miei. Oh, ecco appunto il mio omo. Lasciami andare.

RUZZ. — Che omo? Il tuo omo son io.

GNEUA. — Lasciami andare, disgraziato, fannullone, furfante, bugiardo, pidocchioso!

RUZZ. — Vieni con me, ti dico! Non devi abbandonarmi. Non farmi montare in bestia. Non mi conosci; sono cambiato. Non mi lascio più menar pel naso come una volta.

MEN. — Comare mia, andate; se no vi ammazza!

RUZZ. — Vada ad ammazzare pidocchi come suole, furfantone!

(*Quì sopravviene il bravaccio e picchia per bene Ruzzante, gettandolo a terra. Appena costui va via con la Gneua, Ruzzante si alza, si scote i panni e dice)*:

RUZZ. — È andato via, compare? Non c'è più nessuno? Guardate bene.

MEN. — Sono andati via tutti e due. Non c' è più nessuno.

RUZZ. — E gli altri? Sono andati via tutti?

MEN. — Gli altri? Era uno solo.

RUZZ. — Avete visto male. Erano più di cento a bastonarmi.

MEN. — Ma niente affatto!

RUZZ. — Ma sì, compare! Volete saperlo meglio di me? Sarebbe bella! Non lo so per detta, diavolo! Uno contro cento! Avreste dovuto aiutarmi, compare.

MEN. — E volevate che io m' inframmettessi, se mi avevate avvertito di essere così bravo, che dovevo mettermi al sicuro, vedendovi venire alle mani, perchè in quel momento non conoscevate più nè amici, nè parenti?

RUZZ. — Sì, sì, dissi così. Ma vedendo che erano cento contro uno, dovevate aiutarmi. Non sono mica Orlando.

MEN. — Ma vi giuro, compare: era uno, uno solo. Ed io credevo che lo lasciavate picchiar sodo per stancarlo; e, quando fosse già stanco, rizzarvi su e sfragellarlo. Capite, compare? E credevo che volevate farlo stancare, perchè non vi portasse via la comare, o per qualche altra ragione; che so io? Dovevate dirmelo.

RUZZ. — No, compare, non pensavo a questo. Io non mi mossi, perchè volevo fare il morto, come avevo fatto al campo, e perchè così colui andasse via; capite, compare? Non è un piacere, quando si ha da fare con tanti!

MEN. — Ma, vi giuro, compare: uno, uno solo! Perchè non menavate il lanciotto?

RUZZ. — Parlate bene! Ma io so il fatto mio. Uno contro cento? Ci vuole discrezione.

MEN. — Uno, uno solo, vi ripeto.

RUZZ. — Uno solo? Ma allora è stato un tradimento, opera d'incantagione! Quella strega ha fatto fare una malìa! Che credete? Mi

ha affatturato, e per ciò l'ho stimata la più bella del mondo. E so che non è, e che ce n'è molte più belle di lei! E ora mi ha fatto la malia che uno mi paresse cento. Dio mi aiuti, mi sembrava di vedere un bosco di armi, una vera battaglia! E a ogni botta, mi credevo di esser spacciato. È stata malìa, certamente. Vo' farla bruciare viva quella stregaccia! Crispolo, dovevate dirmelo, compare, che era uno solo, dovevate dirmelo, in nome del diavolo!

MEN. — Credevo che lo vedeste; vi era addosso.

RUZZ. — Ne vedevo più di cento, vi ripeto. Potete credere che un pari mio si sarebbe preso altrimenti tante bastonate? Sono forte e valoroso.

MEN. — E che bastonate! Da far crepare un asino. E davvero questa volta non si vedeva altro che cielo... e bastone! Me ne dispiace, compare. Non so come siate ancora vivo.

RUZZ. — Compare, ci sono abituato; ci ho fatto il callo. Non sento più niente io. Mi dispiace però che voi non mi abbiate detto che era uno solo. Se lo avessi saputo, vi assicuro, non sarebbe andato a raccontarla. Li avrei legati insieme lui e lei, e gli avrei buttati nel canale. C'era da ridere se me lo aveste detto; da ridere un bel pezzo! E non voglio dirvi che avrei bastonato colui.... no... per riguardo di lei, che se l'avrebbe avuto a male, capite. Ma sarebbe stata da ridere!.... Ah! Ah! Ah!

MEN. — Crispolo! Sembra, compare, che le legnate siano state per beffa; e che voi siate stato a nozze.

RUZZ. — Compare mio, che m'importa! Ma sarebbe stata bella, da crepare delle risa, se io li avessi legato assieme e poi gli avessi detto: Non voglio farvi male!

ADELAIDE FALCONI

L'ARTISTA drammatica che l'Italia ha perduto, in Milano, il 4 maggio di questo anno, è una degna discendente di quel Giancola che ha dato all'arte in generale, e a quella del teatro in particolare, una forte schiera di spiriti geniali ed eletti. Giancola, com'è noto, è il soprannome dato a Vincenzo Cammarano, l'attore celebrato che per circa quarant'anni ha tenuta la maschera del Pulcinella, dando motivo agli storici del teatro di consacrare ed eternare l'illustre suo nome nelle loro pagine. " Giancola — avverte il Croce — è il tipo dell'Abate Calabrese, e divenne soprannome poi del famoso Pulcinella Cammarano (1) „. Il Pulcinella napolitano del 1700 è d'origine e di nascita siciliano. Vincenzo Cammarano venne in Napoli attorno all'anno 1765 e vi morì nel 1809. " Nel 1809 — scrive Salvatore Di Giacomo — muore Giancola. Ha recitato per cinque anni alla *Cantina*, per trentadue al *San Carlino*, da Pulcinella. Egli ha visto principiare e terminar tutto un secolo, è spettatore dei fatti del novantanove, compagno indivisibile dei Tomeo nella fortuna loro e nelle lor disgrazie, amico sviscerato della monarchia e, col Luzio e coi Casaccia, carissimo a re Ferdinando IV,

(1) BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli* — Secolo XV-XVIII, Napoli, 1891.

che in un palchetto del *San Carlino*, nelle recite *di giorno*, si recava assai spesso, a fare il chilo....; (1) „.

Per chiarezza è bene far sapere che la *Cantina* era un teatro sotterraneo piccolo e sconcio, collocato accanto ad una chiesa, detta di *San Giacomo degli Spagnuoli*. Questo teatrucolo, con la demolizione del primo *San Carlino*, ebbe il suo quarto d'ora di fortuna, appunto perchè vi provarono il loro valore i Giancola ed altri insigni attori del suo tempo.

Da Vincenzo Cammarano nacque Filippo, che fu nonno di Adelaide Negri. Don Filippo Cammarano non perpetuò soltanto la gloria paterna come attore, ma la illuminò viemaggiormente, rivelandosi un uomo di facile ingegno intuitivo e uno scrittore vario e fecondo; la commedia napolitana del suo tempo lo ricorda doverosamente come un riformatore, un tenace combattente per il trionfo *del vero* a teatro. La vita di lui fu votata all'arte: a dieci anni aveva già scritto una commedia, era già attore. All'ingegno fervido accoppiava una vena poetica piacevole e corretta, e una vita impeccabile di galantuomo dalla bontà indimenticabile e dall'onestà proverbiale.

" Filippo Cammarano — narra il Di Giacomo — non lasciò ai suoi figliuoli alcuna eredità, in fuori d'un nome intemerato. Rimasero di lui il desiderio in quanti lo avevan conosciuto, la lode in tutti: n'ebbe il *San Carlino* un dovizioso repertorio, l'impresario un cumulo di lucri. Nulla serbava dal suo sudore il povero vecchio: morì poverissimo. Con deliberazione spontanea il ministro Santangelo avea, tuttavia, provveduto agli ultimi anni di quell'infelice, assegnandogli una pensione mensile, che, se non altro, non gli lasciava mancare la minestra. Benedetta generosità, la quale oggi — è triste dirlo — non troverebbe imitatori. Benedetta per la gratitudine del vecchio onorato, il quale — come dice una sua biografia — imitando la religione di chi non avendo potuto edificare un altare lo sparge di fiori, s'effondeva in voti, in ringraziamenti, in lodi pel suo benefattore, a cui dedicava il libro di versi ch'io sono andato spogliando per la storia del suo autore (2) „.

Come in altro scritto ho accennato, la madre di Adelaide Falconi, Rosalinda, la quale sposò per amore, e contro il volere dei genitori, l'attore Raffaele Negri, nacque da Filippo Cammarano e da Rosalia Vitellaro, che fu, a sua volta, ammirata artista di canto. Anche Rosalinda fu attrice, ma di lei niun documento si trova che ne attesti la ec-

(1) SALVATORE DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, Trani, 1895

(2) SALVATORE DI GIACOMO, *op. cit.*

cezionalità del valore. Fu però una Cammarano e come tale non potè essere una mediocre.

*

Adelaide Negri, nacque in Napoli, da Raffaele, comico, da Palermo, e da Rosalinda Cammarano, alla via Gradelle ai Fiorentini, n° 6, alle ore due italiane del giorno 12 gennaio 1830, e fu battezzata nella parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristofaro (detta dell' *Ospedaletto*), addì 14 gennaio detto anno. Testimoni: Michele Manzi, comico, e Filippo Cammarano, comico. Così si legge nel documento ufficiale al nostro Archivio Municipale.

Michele Manzi, poichè scrivo il suo nome, aggiungo subito, ch'era un degno amico e compagno d'arte dell' altro testimone, il celebre don Filippo, nonno felice della neonata. Sosteneva le parti di *Tartaglia* al *San Carlino* e in questo strano e pur tanto piacevole e caratteristico tipo, è ancora oggi ricordato e citato a nobile e forte esempio da' suoi continuatori, la cui schiera è venuta assottigliandosi con l'agonia alla quale si è voluto spingere il fiorire della nostra scena dialettale.

Alla fonte battesimale, dunque, alla nostra Adelaide non mancarono due campioni stimati dell' arte, di quell' arte alla quale, come verrò dimostrando, ella medesima doveva recare così notevole contributo di valore e tanta genuina soavità di pensieri. Bambina, le sorrisero gli occhi dolci e vivi di Altigonda Colli, un'attrice che ha lasciato ricordi incancellabili della sua portentosa grazia scenica, la rabbonirono le carezze del gran nonno, e la rallegrarono le simpatie di quanti seppero scorgere in lei i primi segni dell'ingegno avito. Contava quattro anni quando le fecero sostenere la prova della scena, circondata dall'ammirazione di quel poderoso gruppo di grandi attori di cui il *San Carlino* aveva ben diritto di menar vanto, e di passare venerato e glorificato alla storia. Era per entrare nel dodicesimo anno, quando nel 29 dicembre 1842, a 78 anni, moriva Filippo Cammarano, generalmente compianto, sinceramente pianto dai compagni d'arte. Le cronache del tempo narrano che il teatro *San Carlino* restò chiuso per tre giorni (per Giancola rimase chiuso per una settimana: per Adelaide Falconi nessun teatro è restato chiuso nemmeno per un'ora. Era dolorosamente scritto che i tempi progrediti perdessero di vista il rispetto e l'ossequio cui hanno diritto le persone di valore e di onestà che lasciano il mondo poco lieto dei vivi!), che il feretro circondato da uomini di lettere, d'artisti, di buon popolo, vi passasse dinanzi, come a prenderne il commiato definitivo e a riceverne l'ultimo com-

mosso saluto! Quella gente lì — ce lo confermano le cronache in cui ricerchiamo — aveva delle idee, aveva del cuore, e le une, come l'altro, non assoggettava a vuota e tronfia retorica, come spesso è tratta a fare la nostra gente mentre ogni cosa, ogni atto, ci convincono che al suo cuore rimangono ben pochi palpiti, ma pressochè assopiti per le fonti del bene!

*

Adelaide Negri, fin da giovinetta, fu per suo padre una risorsa, come si dice in gergo comico. Sosteneva tutte le parti, da quelle di servetta a quelle di amorosa, e non tardò, giovanissima, ad avventurarsi, applaudita, in quelle di prima attrice, ma quasi sempre, in questo primo periodo fecondo della sua vita d'attrice, con suo padre, ch'era direttore e poi proprietario d'una compagnia drammatica d'ordine secondario, nella quale però si trovavano artisti di tal valore, che in linea comparativa di tempo, non troviamo oggi in molte delle nostre compagnie di categoria primaria. Raffaele Negri era buon attore egli stesso e, come sua figlia, non era *specializzato* in un *ruolo*. Quando gli anni crebbero, si adattò alle cosidette parti di " attor comico ", nelle quali v'è chi afferma, e con certa autorità, che riuscisse abbastanza bene, non senza lasciar scorgere che attingesse alle fonti di quel grande artista comico, che fu Adamo Alberti, e al suo posto scritturò, di volta in volta, altri attori, tra cui troviamo Alfonso De Riso, che, a poca distanza, divenne anche suo socio.

La compagnia del Negri restava molto ferma in Napoli e svolgeva la sua azione di preferenza nel piccolo teatro *La Fenice*, di piazza Castello, senza però trascurare la *Partenope*, del Largo delle pigne.

Spesso si recava in altre provincie del mezzogiorno, ma in un anno comico non permaneva che in due o tre città.

Il tempo della prima giovinezza artistica della Negri, era ricco d'artisti di meriti eccezionali. Il *teatro dei Fiorentini* rifulgeva di gloriose gesta. I nostri attori secondarii, specie i napoletani, vi accorrevano nei riposi loro, come per imbeversi di sapienza scenica, come per tracciare le linee fondamentali della formazione del buon gusto teatrale, come, infine, per imparare a percorrere la difficile via dell'arte, a fissare nella mente qualche nobile esempio di recitazione maestra, a misurare quando fosse arduo il sogno di raggiungere una méta, sdegnosa della comune mediocrità. In questo senso, quel tempio dei *Fiorentini* albertiani, serviva di scuola; una scuola in cui, non pure si apprendeva a venerare altamente l'arte, ma ben anche si formava, si materiava, un con-

vincimento benefico: rispettare i grandi, gli eletti artisti, e seguirne gli studii, benedirne le vittorie, concorrenti, quegli e queste, a tenere alta la fama della benemerita classe degli artisti drammatici.

Su ciò basava, principalmente, circa gli attori, la sua saldezza il teatro di prosa di un quarto di secolo fa. Così è possibile spiegarsi il modo rispettoso con il quale i vecchi artisti parlano dei compagni valorosi dei loro tempi: linguaggio che non sempre ci è dato udire nel nostro, e per la stessa causa. Così è stato possibile a Napoli di dare all' Italia, in breve tempo, artisti del valore e della forza dei Monti, de' Maione, delle Falconi, per citarne pochi della ricca e balda schiera.

*

A trent' anni compiti, Adelaide Negri, anche per amore, come sua madre, sposò un modesto attore, anche napolitano, Pietro Falconi, il quale non era nelle piene grazie di Raffaele Negri e di Rosalinda Cammarano. Le nozze ebbero luogo nel 1861: al 3 ottobre, nella sezione municipale di San Ferdinando e il 5 detto, nella Parrocchia di Sant' Anna di Palazzo.

Dopo il matrimonio, partì per Chieti, dove, sempre con suo padre, con il quale già recitava da quattordici anni, compì due stagioni artistiche: l' autunno e il carnevale. Ella, che in quel tempo sosteneva le parti di prima attrice con vero successo, diede a molti motivo di affermare, che imitasse con esito felice, e in molte parti, Fanny Sadowski!

A questa peregrinazione, ne seguirono altre. Per qualche tempo sostò ancora a Napoli. Nell' anno comico 1865-66 la troviamo insieme con Laura Bon, con i Zoppetti, con i Rizzoli, con i Landozzi, con i Liguori nella compagnia stabile, che Michele Bozzo formò per il *San Ferdinando*, nel *ruolo* di seconda donna. Se non che, al pubblico non piacque estremamente l' insigne attrice Laura Bon, la quale, dopo una lite giudiziale, lasciò Napoli, e la Falconi fu invitata a sostituirla fino all' arrivo della nuova prima donna, Elvira Glech. Questa debuttò con *Pia dei Tolomei* del Marenco, e piacque. L' altra, che pure aveva riportato una segnalata vittoria nel temporaneo quanto difficile incarico affidatole, riprese il suo posto, sempre rispettosa dell' altrui conquistato diritto, e più che mai stimata per un'artista di raro merito.

La Compagnia di Michele Bozzo non ebbe la fortuna che pur meritava, e i suoi componenti si divisero, pigliando ciascuno una diversa direzione.

Adelaide Falconi, nel '67, divenne l'attrice madre della compagnia di Luigi Monti. Di qui la corsa ascensionale nel difficile *ruolo*, fino

a raggiungere la celebrità. D'ingegno agile e arguto, pronta e felice nelle più opposte e varie intuizioni, ella animava con chiaroveggente opportunità i personaggi del suo *ruolo*, e a ciascun d'essi largiva i tesori dei suoi coloriti smaglianti. I metodi elaborativi delle sue interpretazioni, mentre non rivelavano spasimo di sorta, conducevano a risultati spesso meravigliosi di sintesi rappresentativa.

La genialità del temperamento artistico le consentiva di dare tanti diversi aspetti a quante figure sceniche componevano il suo ricco e prezioso repertorio.

Della grazia e finezza, nobiltà e forza dell'arte di Adelaide Falconi, fa fede appunto la ricchezza e la varietà dei suoi studii, da quelli fugacemente abbozzati a quelli lungamente meditati. Aveva, mi si perdoni la frase, la proteiformità teatrale nel sangue. Da *Nu suldato mbriaco dint' 'o rascio d' 'a sié Stella*, in cui affermò la sua fama l'attore Vincenzo Tremori, marito d'una zia della magnifica attrice che ora piangiamo morta, ai drammi del De Lise: dalle commedie del Marenco a quelle del Ferrari: da quelle del Castelvecchio a quelle del Torelli, e giù giù fino a Madame Guichard di *Monsieur Alphonse* e a Mamma Raquin, quale cammino, che opposti sentieri, quanta antipodia di sensi e di azioni!

Nel 1868, con un contratto triennale, passa nella compagnia Marchi-Ciotti-Lavaggi. I drammi e le commedie, tra sensazionali e romantiche, che fino allora avevano tenuto il campo, fanno posto ad altre che contengono figure tipiche di gentildonne, disegnate con vigore e scolpite con forza. Due duchesse: quella dei *Mariti* del Torelli, e quella del *Mondo della noia* del Pailleron, trovano nella Falconi un'interprete insuperata per signorilità, dolcezza, ironia, indulgenza e fierezza; l'intonazione artistica del repertorio della grande attrice si allarga, si rafforza nel suo eclettismo, e giunge, come abbiamo visto, traverso a ponderazioni analitiche, fino alla naturalistica e forte interpretazione di mamma Raquin.

*

Tra i cimenti di Adelaide Falconi va ricordato il seguente. Nel 1872, al *teatro del Corso* di Bologna, Adelaide Ristori, con la compagnia di Luigi Bellotti-Bon, recitò la *Nonna Scellerata* di Achille Torelli, che la scrisse appunto per la somma tragica. Nella quaresima dell'anno seguente, al *teatro Manzoni* di Milano, la rappresentò la stessa compagnia, ma la *Nonna* era la Falconi! Venir dopo una Ristori, sostenerne il confronto, ed essere la seconda interprete d'un lavoro nuovo, vuol dire assumere una responsabilità gravissima: vita

o morte, nient'altro. Pia Marchi faceva la parte del nipotino. La rappresentazione si svolse tra la trepidazione generale e lo spavento della protagonista. Fu un vero, immenso successo per la bellissima e grande attrice! In quel tempo la Falconi era stipendiata, compresa la paga del marito, con lire 7500 annue e due serate, che proprio il 22 aprile del 1872 cedette per la somma complessiva di lire 350!

L'anno appresso, la *Nonna scellerata* fu rappresentata a Napoli, al *Fondo*, e dell'interprete acclamata, dell'antica comichetta della *Partenope*, v'è ancora chi ricorda la vittoria strepitosa.

La Falconi — come abbiamo visto e come ricordiamo con cenni rapidi — ha militato accanto ai Cammarano, alle Colli, ai Negri, ai Bozzo, ai Salvini, alle Cazzola, ai Monti, ai Morelli, alle Tessero, alle Marchi, ai Ciotti, ai Lavaggi, ai Bellotti-Bon, e via via, fino alla compagnia Nazionale, i cui protettori pagarono una penale al capocomico Pasta, di ottomila lire (?), per non privarne la loro nobile e non venturata impresa, ed, infine, alla propria compagnia, con la quale andò anche in America, — dove nel '94 un suo figliuolo, Alfredo, pose miseramente fine ai suoi giorni, — rivestendo tutti i cosidetti *ruoli* della feminilità scenica, dalla bambina prodigio alla generichetta, dalla servetta all'amorosa (in queste parti, a Napoli, si fece soprannomare " la senese ", così era piena di gentilezza e di grazia), dalla seconda alla prima donna, fino alla madre nobile, in cui ha giustamente e per consenso unanime, raggiunta quella celebrità, ora divenuta dominio sacro della storia del teatro nostro.

Nella famiglia, che ella ha cominciato a formarsi quando già contava trent'anni di età, ha portata tutta l'educazione integra di bontà e di onestà dei suoi antenati, e ha voluto che la sua casa fosse un asilo d'amore e di pace; ha potuto realizzare il sogno che i figli guardassero verso di lei come verso di una santa!

Dal 1895 ella non ha più riempito di sè il palcoscenico italiano, nel quale era salutata signora e maestra. Un male crudele, di quelli che tolgono ogni energia alle fibre più fiorenti, la ridusse all'inerzia.

Venne qui nel suo paese natio e pareva che di lei qualcosa potesse riavere il teatro, la palestra della sua gloria. Fu una vana speranza! Il male ha voluto progredire e ha voluto annientarla, proprio quando l'amore dei tre figli, superstiti della famiglia da lei creata, curata e adorata, tolti ad una vita incerta, poteva offrirle quel riposo sereno e illuminato dalla poesia dell'amor figliale, onde le madri, come Ade-

laide Falconi, vogliono conquistare e godere amando e conservando la vita!

Il primo febbraio del '97, a scopo di beneficenza, ricomparve, trascinata alla ribalta del *Teatro Nuovo* di quì, sotto le spoglie della centenaria Ulrica delle *Donne antiche e donne moderne* di Achille Torelli. Fummo in parecchi a spargerle di fiori il cammino, a baciarle la tremante mano, ma comprendemmo con dolorosa certezza, che Adelaide Falconi era sottratta, e per sempre, alla gioia delle nostre emozioni d' arte!

*

Nel teatro, dov' è nata; nella vita, dove ha saputo imprimere una traccia incancellabile del suo essere, Adelaide Falconi ha conservato una serenità intelligente e una nobiltà semplice. Signora e artista si è sentita, signora e artista ha voluto essere, signora e artista si è manifestata. In lei valore e dolcezza, modestia e scrupolo, sacrifizio e amore. Il suo nome solleva lo spirito femminile ed è ragione di orgoglio per la città che può dirlo suo.

Un' eletta scrittrice di cose drammatiche, la signora contessa di Castellana, in una riapparizione a Napoli, nel 1886, con la compagnia Nazionale, della schietta e magnifica interprete della nobiltà dell' anima, trovò questa frase semplice, che caratterizza fedelmente Adelaide Falconi, e contiene una lode degna della grande artista:

“ *Elle n' est pas une comedienne, c' est une dame!* „

E verità più umile e superba insieme, non poteva dire...

Napoli, maggio.

Gaspare di Martino

LA VERA DONNA

NEL CONCETTO DI RICCARDO WAGNER

Nella prima parte del suo lavoro sull'*Opera e Dramma*, là dove il grande musicista tedesco parla dell'Opera e dell'essenza della musica, Wagner per rendere più chiaro il suo pensiero, paragona questa arte ad una donna, e spiega poi in brevi tratti, ma decisi, quali siano secondo lui le caratteristiche della *vera donna*.

È dunque per inciso che egli si sofferma sopra di una questione sulla quale molto si è scritto, e non mai abbastanza da poter dire esaurito l'argomento; ma la brevità della trattazione è compensata dalla densità dei concetti e dalla acutezza delle osservazioni, che dimostrano nel geniale innovatore, un fine intuito psicologico, un sottile spirito d'indagine, una potenza di sintesi ammirevole.

Ed è questa una vera e propria caratteristica del genio, di vedere, di concepire le cose, sotto un aspetto tutto affatto speciale, illuminandole di una luce novella, disciplinando nelle forme scientifiche ciò che pareva dovesse esservi eternamente sottratto per la sua natura; di avere l'anima e l'intelletto capaci di abbracciare la *idea nuova*, prima ancora che il pensiero abbia percorso i successivi stadi logicamente e naturalmente imposti per giungere ad essa, troncando così, o sopprimendo totalmente, le fatiche dell'analisi, quello che è il lavoro di preparazione.

È così che in certa guisa il lavoro dell'uomo di genio può dirsi impulsivo, come quello che nei suoi risultati non dimostra il normale rapporto di causa ad effetto; ed è pure questa impulsività, il modo cioè tutto affatto immediato con cui la verità si presenta alla sua mente, che ci spiega come leggendone le opere, noi troviamo delle pagine alle quali è evidente che l'autore non volle attribuire importanza alcuna — come quelle che molte volte non hanno attinenza col soggetto — ma che pure contengono principii, pensieri, osservazioni di un inestimabile valore.

Una di queste pagine è senza dubbio quella che Wagner ha scritto sulla donna, senza che in lui fosse la pretesa di dire nè molto nè bene, ma per il solo bisogno di avere un termine di confronto tra la musica d'opera delle diverse nazioni.

Dopo avere coll'esempio di Beethoven fermato il principio che la musica non può limitarsi che all'*atto procreativo*, rimanendo al poeta la funzione di *generare*, egli paragona questa arte ad una donna, e soggiunge: " La natura della donna è l'*amore*, ma questo amore è quello che *concepisce* e che nella concezione *si dà* senza ritegno.

" La donna non raggiunge la sua piena individualità, che nel momento in cui si dà. È l'ondina che inanimata passa mormorando a traverso i flutti del suo elemento, finchè nell'amore di un uomo, essa trova un'anima.

" Lo sguardo dell'innocenza nell'occhio della donna, è lo specchio limpido in cui l'uomo non riconosce la facoltà generale di amare, che quando egli vi possa vedere la sua propria immagine; se egli vi si è riconosciuto, anche la facoltà universale della donna si è condensata nella unica necessità imperiosa di amarlo colla violenza del più completo abbandono.

" La vera donna ama senza condizione perchè è d'uopo che ella ami. Ella non ha scelta fuorchè quando non ama. Ma quando essa è obbligata ad amare sente una straordinaria *costrizione*, che per la prima volta sviluppa altresì la sua *volontà*. Questa volontà, che si ribella alla necessità, è il primo movimento potentissimo per cui si annuncia la individualità dell'oggetto amato, il quale, poichè ha commosso la donna per effetto della concezione, l'ha dotata essa medesima di individualità e di volontà.

" Questo è l'*orgoglio* della donna, il quale in lei non nasce che dalla forza dell'individualità, che l'ha preoccupata, e la costringe di necessità ad amare. Essa lotta così, in causa della concezione che essa ama, contro la necessità dell'amore stesso, finchè, soggiacendo alla potenza di questa costrizione, si accorge che essa è il suo orgoglio non solo,

ma l'esercizio della facoltà di cui è munita la individualità medesima, che l'amore e l'oggetto amato sono una cosa stessa, che senza questo amore essa non ha nè forza nè volontà, che essa, dal momento in cui ha sentito orgoglio si trovava già annientata. La confessione aperta di questo annientamento è allora il sacrificio attivo dell'ultimo abbandono della donna, il suo orgoglio si risolve con coscienza nella sola cosa che essa possa provare, che essa possa sentire e pensare, anzi si risolve in ciò che è ella medesima, — cioè l'amore che sente per *questo uomo*.

" Una donna, che non ama con questo orgoglio dell'abbandono non ama affatto. Ma una donna che non ama affatto è il fenomeno il più spregevole e ributtante del mondo „.

E piú innanzi: " Una donna che *ama veramente*, pone la sua virtù nel suo *orgoglio* e il suo orgoglio nel suo *sacrificio*, nel sacrificio col quale essa, quando concepisce, abbandona non *una parte* del suo essere, ma *tutto il suo essere intero* nella più ricca pienezza delle sue facoltà.

" Ma, dare alla luce serenamente e con gioia ciò che ha concepito, questo è l'atto della donna, — e per operare tale atto la donna non ha bisogno *di essere interamente che ciò che ella è, e di volere* assolutamente nulla: poichè essa non può volere che una sola cosa, — *essere donna!* — Quindi la donna è per l'uomo la misura eternamente chiara e riconoscibile della infallibilità naturale, poichè essa è la cosa più perfetta quando non esca mai dal circolo della spontaneità nel quale è relegata per mezzo di ciò, che può unicamente santificare il suo essere, mediante la necessità dell'amore „.

La *vera donna*, secondo Riccardo Wagner, è adunque quella che ama coll' orgoglio dell' abbandono, e che in questo orgoglio acquista coscienza della sua individualità, che è poi l'amore medesimo, senza del quale essa non ha nè forza, nè volontà. Concetti questi elevatissimi, ma che richiedono senza dubbio, per essere intimamente compresi, una raccolta meditazione, per stabilire appunto gli elementi che li hanno originati. Conviene cioè sorprendere il processo mentale, si può dire inavvertito, con cui il grande musicista è arrivato a porre questi principii, tornare alla fonte donde è sgorgata questa acqua pura e cristallina.

*

Non è sfuggito a Riccardo Wagner che l'amore ha nei due sessi funzioni e manifestazioni diverse.

Per l'uomo, l'amore non vive nè può vivere — se non nelle forme

morbose — a sè e per sè, differenziato dagli altri rapporti della vita, ma forma invece un completamento di questi rapporti, serve ad una loro maggior perfezione, corrispondentemente all'innalzamento generale delle sue facoltà, provocato appunto dal nascere di questo sentimento, e dovuto all'ammirabile fusione che egli può compiere di tutto ciò che è in noi, nella mente e nel cuore, cosicchè non vi sia atto o fatto che in qualche guisa non risenta di essere stato plasmato sulla sua forma divina.

Ma nell'uomo l'amore non è ancora tutta la vita, ma solo è puramente un mezzo onde elevarla; un elemento di felicità e perfezione, non la felicità e la perfezione stessa.

Per la donna invece non vi è vita, felicità, o perfezione all'infuori dell'amore. Essa è nata per amare, solo per amare, e non è più donna, ma l'essere più spregevole e ripugnante del mondo, quando difetti di questa facoltà, perchè allora le manca ciò che è essenziale alla sua stessa natura.

Essenziale alla sua natura, perchè la donna possiede dell'amore la più sublime missione, quale è quella di raccoglierne ed allevarne i frutti: è essa che lo eterna nella prole, che lo mette al securo dalle insidie del tempo, fortificando la debolezza naturale al sentimento in nuovi esseri, la cui conservazione sarà il vincolo indissolubile tra i due genitori.

La donna ha adunque la funzione più grande nella vita, di perpetuare l'amore perpetuando la specie: nuova Vestale essa fu destinata ad alimentare questo sacro fuoco, perchè mai si distrugga.

E questa funzione è tanto grande, impone tali doveri, così alta virtù di sacrificio, che è sufficiente di per sè a riempire la vita della donna, dimodochè Wagner ha potuto giustamente asserire che la natura della donna è l'amore.

*

Ma basterà ogni qualunque forma di amore, perchè possa dirsi che la donna ha adempito alla sua missione? — Noi siamo avvezzi a considerare l'amore sotto diverse forme, dimenticando che l'amore è uno solo, nel senso che ogni qualunque vincolo di affetto non può qualificarsi tale, perchè appunto l'amore non è altro che la fusione di tutti questi affetti in uno solo.

Questa fusione, mirabile nel suo processo evolutivo e nelle sue manifestazioni interne ed esteriori, è messa in atto e resa perfetta dalla donna, non solo perchè ha dalla natura la funzione procreatrice, ma anche perchè è solamente in essa, nella sua anima e nella sua mente,

che si può compiere il miracolo di un sentimento che tutta la invada e la possieda, così da immedesimarsi con l'oggetto amato, così che l'amore diventi ella medesima. Ma quando è che la donna raggiunge questa perfezione?

Riccardo Wagner descrive mirabilmente il passaggio dell' animo della donna da quello che si potrebbe chiamare lo stato di preparazione, all'amore: tentiamo di penetrarne lo spirito.

*

Diversamente dall'uomo, la donna non raggiunge la sua piena individualità, non arriva cioè ad ottenere completa coscienza di sè medesima, se non dal momento che ama. Giunto ad una certa età, l'uomo si prefigge una data meta, e verso di essa dirige tutti i suoi sforzi, la sua intelligenza, la sua anima: questa meta è la gloria, la indipendenza morale ed economica più o meno completa, la soddisfazione di poter esclamare: Io debbo tutto a me stesso.

La lotta per la vita tiene impegnate le sue forze di mente e di cuore, così che egli è costretto a vedere nell'amore una forza nuova che ha la potenza di distruggere quell' equilibrio che egli ha donato alle sue facoltà.

Il cammino è lungo, pieno di dolori e di disillusioni, e queste temprano la sua anima così alla vittoria come alla sconfitta, infondendogli nello stesso tempo la fiducia dell' avvenire, e un sempre crescente desiderio di perfezione a misura che la meta si avvicina, di modo che nell' animo suo questa ingigantisce, prende forme nuove e si allontana ancora, quando egli sta appunto per raggiungerla.

In questo periodo della vita, l' uomo non può rivolgersi alla donna se non ha la certezza di trovare in essa un alleato che gli porti un contributo di forze vergini e nuove; ma perciò appunto questa alleanza gli è quasi sempre fatale, perchè è nella natura della donna, così nella vita fisiologica, come in quella del sentimento, di ricevere sempre senza donare.

L' amore non può adunque essere fonte di perfezione e di felicità per l'uomo, se non quando egli abbia già completato sè stesso, ottenendo colla vittoria nella lotta per l' esistenza, una piena coscienza della sua individualità e delle sue forze. Egli è per sua natura atto all' amore molto più tardi della donna, nella quale anzi avviene tutto al contrario, chè se l'amore la sorprende quando ha già *formato* l'anima, la impossibilità dell' uomo di specchiarsi in essa, si risolve per lui nella certezza che non lo amerà mai veramente, coll'orgoglio del più completo abbandono.

È in questo orgoglio, in questo impulso ad amare, determinato dalla coscienza del sorgere della propria individualità, che la donna sente la forza *creativa* dell'amore. Ma questa coscienza non può essere provocata dall'oggetto amato, dall'uomo, se egli per primo non la possieda, onde la necessità del concorso di due condizioni, che essa sia già matura nell'uomo, allo stato di potenza nella donna.

Questa è perciò tanto più completa per l'amore, quanto meno ha cercato di formarsi un'anima, di temprarsi un carattere; mentre invece l'uomo non può pretendere di amare se non quando abbia raggiunto la piena coscienza della propria individualità, perchè è solo allora che la sua anima potrà modellare quella della donna. All'uomo spetta la facoltà di scelta, appunto perchè egli ha la parte attiva nell'amore, perchè la prima, l'unica condizione per far sorgere questo amore, non è nella donna, ma in lui, e sta appunto nella facoltà di *vedere la sua propria immagine nello specchio limpido che è lo sguardo dell' innocenza nell' occhio della donna.*

Questa facoltà è determinata il più delle volte da un influsso lento, paziente, quasi sempre inavvertito, esercitato dall'uomo prima ancora che in lui vibrasse la corda del sentimento: la parola, lo sguardo, il gesto, tutto ha contribuito ad operare il miracolo di una parte di noi stessi, di un lembo della nostra anima che si è trasfuso nell'anima della donna: e allora noi ci sentiamo violentemente trasportati verso questo essere, non per una virtù propria che risieda in lui, ma per la legge stessa di affinità che ci conduce inesorabilmente alla ricerca di ciò che era in noi, e che ne è uscito per dar vita ad una nuova individualità, che non è quindi altro che una diretta emanazione della nostra. — L'amore dell'uomo è adunque sotto questo aspetto in certa guisa egoistico: egli ricerca nella donna quella parte di sè medesimo che ha perduta e che è andata a formare un nuovo essere.

Non è però a credere che il fatto che la donna riceve o meno queste influenze esterne sia rimesso all'arbitrio del caso, chè, prima ancora di amare, essa deve preparare la sua anima a ricevere quella dell'uomo che in essa si specchierà, potrà vedervi la propria immagine.

La donna in amore attribuisce troppo spesso al destino quelle disillusioni che derivano invece dalla sua impotenza ad amare e ad essere amata, perchè appunto non seppe formarsi un'anima capace di accogliere ed elaborare ciò che di bello e di buono vi può essere in un uomo.

Questa impotenza deriva il più delle volte da una falsa educazione

che essa riceve, non tanto nella scuola, quanto nella famiglia dove è allevata.

La prima opera di demolizione è per lo più compiuta dai genitori medesimi, i quali — specie nelle città — credono che il segreto della sua educazione stia nel darle coscienza della sua personalità, dimenticando che questa non può essere che fittizia, e che in tale modo essi gettano nell'animo della donna il germe della infelicità, che sta appunto nella impossibilità di ricevere puramente e candidamente dall'uomo quella parte di lui che vuole trasfonderle.

Così *mascolinizzata*, la donna *esce dal circolo della sua bella spontaneità*, sostituisce altre *necessità* a quella dell'amore, e nella lusinga di *diventare donna* riesce invece un essere ibrido, imperfetto, senza forza e senza volontà, incapace di adempiere alla sua unica missione di amare e di essere amata.

La infelicità della maggior parte delle unioni deriva appunto dall'avere la donna, prima del matrimonio, preteso di acquistare, all'infuori dell'amore, la propria individualità; così che essa si trova poi di fronte all'uomo, al quale non resta nulla da compiere, ma che invece si troverà in lotta con una volontà che si contrappone, in modo rovinoso, alla sua.

L'immenso numero dei casi diagnosticati sotto il nome di *incompatibilità di carattere*, trovano la loro spiegazione in questa *maturità* che la donna ha creduto di raggiungere prima ed all'infuori dell'amore.

La sua educazione prima del matrimonio, non dovrebbe adunque corrispondere se non ad un periodo di preparazione, col quale essa si pone in grado di accogliere ogni impulso al bello ed al buono che le venga dal di fuori, aspettando poi che l'anima sua così preparata, s'incontri in quella dell'uomo, nella quale potrà trasfondersi coll'*orgoglio dell'abbandono*.

È in questo orgoglio che deve porre la sua virtù, in questo abbandono che deve cercare la sua felicità.

Chè se le rimane la facoltà di scelta, segno è che essa non ama; perchè la scelta esclude la *costrizione* ad amare, e senza questa non vi può essere amore, in quanto la facoltà di valutare gli uomini è la più aperta confessione che nessuno è entrato nell'animo suo.

⁂

Ma quando essa è obbligata ad amare, sente violenta questa *costrizione* che per la prima volta sviluppa altresì la sua *volontà*.

L'amore ha appunto questa sublime virtù nella donna, di darle

piena ed intera coscienza di sè stessa, e di *creare* in lei quella facoltà di volere che nell'uomo invece si annuncia, senza bisogno di essere provocata, con la adolescenza. L'esercizio della volontà forma allora alla donna il carattere, le dà una forza propria, la possibilità di determinarsi con fermezza, di collegare ad un fine unico, l'amore, tutti gli atti della sua vita.

Le forze di animo di cui allora dispone sono inesauribili, e nel suo cuore vi è tanta vitalità da donarle un coraggio che ha del sovrumano.

Il miracolo si annuncia tanto più mirabile ed evidente nelle donne deboli per loro natura, nelle quali la violenza dell'affetto si ripercuote nel fisico di modo che esso acquista una così grande forza di resistenza, si tempera così saldamente, da rendere loro possibile i più grandi sacrificii, le più violente ribellioni, le più strazianti rinuncie senza che nell'anima rimangano i segni demolitori.

Quando l'amore non si annuncia con tale insolita vitalità, quando non apporta nello spirito della donna queste nuove forze, se le rimane ancora la virtù del sacrificio per ciò che non sia il suo amore, essa non ama veramente, perchè questo affetto non è comprensibile colla esistenza di altri. La donna che ama, se è pronta ad ogni rinuncia per conservare ciò che per lei è la vita — e in questo è lo spirito stesso di conservazione che la guida — non può nè deve però giungere fino al punto di sacrificare il suo amore, perchè se vi è ancora qualche cosa all'infuori di esso cui l'animo suo intenda e che la spinga a questo atto, segno è che essa non ama affatto.

⁕

Il primo e il più grande sacrificio che la donna è chiamata a compiere per il suo amore, è l'*annientamento* di sè stessa, nel momento appunto in cui si annuncia colla baldanza di una vergine vigorìa la sua individualità. Essa abbandona allora, come dice Wagner, non *una parte* del suo essere, ma tutto il *suo essere intero*, nella più ricca pienezza delle sue facoltà; fa all'uomo che ama il dono completo di sè medesima. Questa forza di sacrificio le proviene appunto dalla piena coscienza che ella acquista che *l'amore e l'oggetto amato sono una stessa cosa*, che *senza questo amore essa non ha nè forza, nè volontà*. In questo atto la donna non ha bisogno di essere interamente che ciò che ella è, e di volere assolutamente nulla; poichè essa non può volere che una sola cosa: essere donna.

Ed ama senza condizione, perchè è d'uopo che ella ami.

*

Solo la *necessità* dell'amore può santificare la donna, perchè solo l'amore le dona la virtù e la forza di volere, e colla *volontà* la *personalità*.

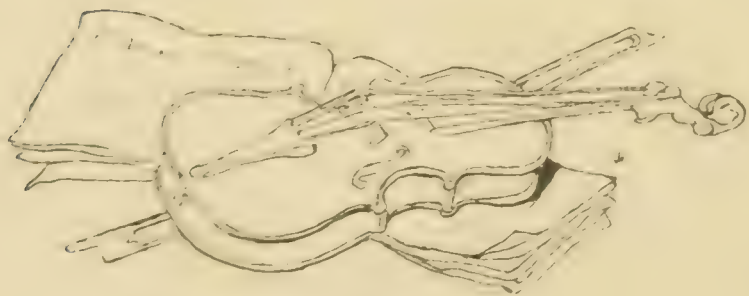
L'uomo che può in lei confidare, perchè tutta si è abbandonata a lui, trae da questo sentimento impulsi potentissimi al bene.

Non è completa la gioia nella vita e non vi è sollievo nel dolore, se non allora che ci sia dato di sprigionare liberamente, spontaneamente, in tutta la loro vulcanica violenza, i nostri affetti, le nostre disillusioni, tutto ciò che ci riempe l'anima e cerca in noi una via di uscita, perchè sono troppo angusti i limiti del nostro essere per contenerlo. Nei momenti supremi di felicità e di sconforto, noi ci rivolgiamo alla donna, facendo appello a quella forza di cui la rendemmo depositaria.

Se essa avrà bene raccolto e custodito ciò che della nostra anima le affidammo, troveremo in lei l'aiuto il più potente, il più saldo appoggio, la perenne sorgente di consiglio e di conforto. Nella donna amata riconosceremo ancora noi stessi, nell'orgoglio del suo abbandono troveremo di nuovo l'impulso alla lotta, nella sua bella spontaneità la certezza infallibile di un'anima unita indissolubilmente alla nostra.

Questa la *vera donna* secondo il concetto di Riccardo Wagner.

Riolo, Aprile 1902.

Nicola Tabanelli

L'Hôtel de Bourgogne

Francesco I, il cavalleresco re di Francia, tanto fortunato nelle lotte d'amore (si legano al suo, i nomi di Diana di Poitilers e della bella Ferronière) quanto disgraziato nelle vicende d'armi, ebbe ad erede nell'odio per Carlo I e nel mecenatismo fastoso per gli artisti, un degno figlio: Enrico II di Valois. Quest' infelice sovrano, ucciso sotto gli sguardi di tutta la nobiltà francese dall'asta forse assassina del duca di Montgommery, dopo pochi mesi di regno ebbe occasione di dar prova dell'amor suo per l'arte, amore che ormai nella casa dei Valois era diventato una nobile tradizione.

Asceso all'antico trono di San Luigi nel 1547, fece votare il 17 novembre 1548, dal Parlamento di Parigi, un decreto che a retto giudizio, si può considerare come la pietra angolare del teatro francese moderno.

Il Rinascimento coll' onda sua di gioventù e di vigore, aveva dato crollo agli ultimi ruderi della tetra e misteriosa vita medievale. Le acque sue impetuose e fecondatrici, avevano compiuta un' opera di ruina e di ricostruzione, poichè pervadendo ogni ramo del vivere sociale e politico, infrante le antiche e secolari consuetudini, svincolata la coscienza umana dai ceppi ferrei della tirannide teocratica, avevan cementate coi materiali della romanità antica e dell'antico atticismo quel monumento colossale e magnifico che appunto venne chiamato Rinascenza.

Questo fenomeno parimenti..... si manifestò nella vita del teatro poichè il rinnovato amore pel classicismo, fece sì che i *misteri* e le famose *moralità* medievali, trovarono, a mezzo il secolo XVI, poca fortuna di successo.

L'ambiente divenne loro ostile, pallidi i trionfi, rari gli spettatori; quelle sacre rappresentazioni in cui l'elemento religioso e gnomico, troppo spesso si sposava alla farsaccia più triviale, non rispondeva più alla coscienza popolare, scossa, se non vinta dalla Riforma, onde l'evoluzione anche sulla scena s'imponeva.

In Francia, il tramontare delle *moralités* e dei *misteri*, coincide appunto coll'apertura del glorioso *Hôtel de Bourgogne*, vera culla della moderna scena di prosa. Atto di nascita è l'ordinanza del Parlamento di Parigi, che porta la data del 17 novembre 1548; ordinanza che riservando alla sala *Confraternita de rue Mauconseil* (ove sorgeva l'*Hôtel de Bourgogne*) il privilegio di rappresentare in Parigi e nei sobborghi, i drammi, prescrive però che questi, mantenendosi nei limiti dell'onesto, sian di soggetto profano. Lo sfratto ai *misteri* è evidente.

Ma il popolo, che soffre quand'è forzato a staccarsi da una consuetudine o da una inveterata usanza, tacitamente protestava contro quest'arbitrio, dei rappresentanti della nazione, che invece d'aggiustare qualche debituccio con Carlo V, pensavano alle *moralités* ed agli *istrioni*.

Come il libro che per lunghi anni scende dalla nostra biblioteca allo scrittoio, e risale dallo scrittoio alla biblioteca, non lo possiamo buttar via, così quei buoni francesi, non potevano abituarsi all'idea di dover rinunciare a quegli apostoli camuffati, che ogni sera si accapigliavano con un lucifero cornuto ed atrocemente spaventoso.

Onde nella provincia in specie, le *moralités* anche dopo il perentorio divieto del Parlamento, continuarono con favore la loro vita, ed a Parigi, non solo ancor venivano abusivamente rappresentate all'*Hôtel de la Trinité* ed all'*Hôtel de Flandre*, ma si tentava nel 1597 di sollecitare da Enrico IV l'abrogazione della celebre ordinanza, cosa che poi non accadde perchè il Parlamento si oppose.

Ma se il medioevo era troppo nelle carni, perchè il neoclassicismo subito avesse trionfo, è certo però che la Rinascenza diede il colpo di grazia al vecchio repertorio, sostituendovi commedie e tragedie, decalcate su antichi modelli. Da prima gli stessi attor-comici non ne furon persuasi, onde mal si adattavano a vestir il coturno e la stola, onde si impegnò fra di essi ed i neo-classici, una lotta a coltello, e sorsero, poderosi rivali dei comici delle confraternite, i dotti allievi dei *Collèges*, che, unitamente agli stessi autori delle nuove produzioni, trascinarono per tutta la Francia, la leggenda dell'antichità greco-romana.

Nel 1549 Ronsard fa rappresentare al *Collège di Coqueret* il *Pluto* di Aristofane, nel '52 Jodelle all'*Hôtel de Reims*, una *Cleopatra*, nel '60 Jacques Grévin, al *Collège de Beauvais* un *Giulio Cesare*. Queste opere gravi e maestose contribuirono certo a screditare il genere popolare, quantunque non ci sia difficile imaginare quale burletta della vita antica riuscissero le prime rappresentazioni dei nuovi lavori.

I neo-classici non davan quartiere ai loro nemici, ed è sufficiente, il seguente brano, che Jean de la Taille fa precedere a'suoi *Corrivaux*, per farci veder come l'antico repertorio fosse combattuto e schernito:

" Vous y verrez non point une farce ou une moralité : nous ne nous amusons point en chose ni si basse ni si sotte et qui ne montre qu'une pure ignorance de nos vieux François. Vous y verrez jouer une comédie faite au patron à la mode et au portrait des anciens Grecs et Latins : une comedie, dis-je, qui vous agréa plus que toutes les farces et moralités qui furent on jouées en France. Aussi avons nous grand désir de bannir, de ce royaume telles badineries et sottises ".

Adunque l'*Hôtel de Bourgogne* al quale pur appartenevano i comici migliori di Francia, ebbe ne' suoi inizi a combattere duramente per campar la vita, poichè non solo l'ordinanza del '48 lo aveva spossessato dell'antico repertorio delle moralità, ma ancora i poeti lo trascuravano per far rappresentare i loro lavori dagli eruditi allievi dei *Collèges*, ed il favore del pubblico, a quando a quando, si piegava verso le compagnie di comici italiani e spagnuoli, che facevan lunghe soste a Parigi.

Qui mi è grato notare il vero trionfo riportato in Francia, nel 1584, dalla celebre compagnia italiana dei *Gelosi*, di cui eran parte i più geniali, i più brillanti attori comici che l'Italia abbia mai avuto. Ricordo i nomi gloriosi di Tristan, Martinelli e di Francesco Andreini, originalissimi artisti, che solo recitavano improvvisando, e la commedia, costrutta e trovata al momento, riusciva sempre ricca d'inesauribile comicità ed arguzia.

La concorrenza, che ai confratelli dell'*Hôtel de Bourgogne* fecero i comici italiani, fu tale, che la *troupe* francese invocò l'appoggio del Parlamento di Parigi, perchè essi fossero espulsi, e fosse loro vietato di tornare in Francia.

Non si dibatteva certo allora la questione dell'arte per l'arte, e l'azione della compagnia italiana assumeva, agli occhi dei deputati francesi, tutte le caratteristiche della concorrenza sleale, onde fu emanata una draconiana ordinanza che comminava la doppia ammenda e la prigione allo straniero che avesse avuto l'ardire di recitare a Parigi, dove solo doveva imperare l'*Hôtel de Bourgogne*. Grazie all'intervento del Re, i *Gelosi*, che avevano suscitato infinita curiosità, lasciarono la Francia con tutto onore, e, se la memoria non m'inganna, credo siano tornati, per speciale privilegio, qualche anno appresso, nel 1588.

L'*Hôtel de Bourgogne*, era adunque diventato un'istituzione dello Stato, un patrimonio della nazione francese, ed attorno alle sue grossolane scene di carta, ed a' suoi fumosi lucernarii s'era creata tutta una legislazione. Che buon umore avevano quei padri coscritti!

L'odioso provvedimento preso contro le compagnie straniere, non si adottò certo per quelle francesi, poichè la patria non poteva esser ingrata a' suoi figli, e negar loro il pane: emule adunque temibili dei confratelli di via Mauconseil, furono le compagnie che piovevano dalla provincia, che s'attendavano di preferenza all'*Hôtel Cluny*. Fu appunto in seguito al successo ottenuto dalla congrega degli *Enfants sans souci*, che, nel 1588, i confratelli dell'*Hôtel de Bourgogne*, per togliersi un nemico pericoloso e quasi invincibile, decisero di affittare il loro teatro alla *troupe* degli *Enfants*.

Da attori divennero impresari, il mestiere era un po' diverso; ma fu un atto di vero eroismo per evitare una caduta ignominiosa al primo *Hôtel* di Francia.

La cosa camminò bene per un po' di tempo: ad ogni rappresentazione, gli antichi *confrères* andavano ad assidersi tronfi e pomposi nelle due logge che si erano riservate, degnando a quando a quando di uno sguardo quei meschini loro colleghi che avevano il torto di.... sfamarli. Poi successe quanto era naturale prevedersi; la biblica storia di Agar è sempre stata di attualità. I servi divennero padroni, e stanchi del tributo che dovevan pagare mensilmente ai *confrères*, indirizzarono nel 1691 delle *Remontrances trés-heumbles au Roy de France et de Pologne* promettendo che, se fosse stata loro concessa la sala gratuitamente, l'avrebbero ripulita, e ricostrutta all'*uso italiano*, avrebbero rischiarato la platea e le gallerie, campi di preda troppo battuti dai libertini, avrebbero insomma trasformato quel sito ch' era divenuto una *cloaque et maison de satan*, una *succursale des lieux de débauche*, in un tempio degno dell'arte francese. Morale: la spogliazione a loro profitto dei proprietari legittimi.

Le *Remontrances*, presentate e rifiutate una dozzina di volte, furono infine accolte nel 1676!

La compagnia *des Enfants sans souci*, che, smesso il primo nome troppo povero di pretese, s'intitolò appresso *des comiques du roy* e de l'*Hôtel* alquanto modificata, or accresciuta, or impoverita, recitò con onore sulle auguste tavole dell'*Hôtel de Bourgogne*, accanto al quale però eran sorti fin dalla prima metà del secolo XVII il *Théâtre de Marais*, il *Petit Bourbon*, il *Palais Royal*.

La concorrenza che questi tre teatri fecero alla sala di via Mauconseil, fu senza dubbio forte, ma i comici dell'*Hôtel* la sopportavano vittoriosamente, se non con allegria. Certo le cose cambiarono da che a quell'arguto figlio del tappezziere parigino, saltò in mente di venir colla sua povera compagnia di provincia ad attendarsi al *Palais Royal*. Qual brutta idea, e quali cattivi affari per l'*Hôtel de*

Bourgogne! La rivalità di Molière fu spaventosa, specie negli anni 1663-64, in cui trionfò l'*Ecole des femmes*.

Per buona sorte dell'*Hôtel*, Molière morì, quando meno lo si immaginava, e quando più lo si temeva, nel '73 un'ora dopo il trionfo del suo *Ammalato immaginario*, e le cose cambiarono dal bianco al nero. Il *Palais Royal* si fuse col *Théâtre de Marais*, e la lotta s'ingaggiò fra questo e l'*Hôtel*. L'ultimo periodo di battaglia, fu il più breve, ma non il meno cruento, e la superbia dei comici del Re, com'essi si chiamavano, fu messa a duro cimento, nè i loro enormi parrucconi non osavan più increstarsi alteramente dinanzi a quelli dei loro formidabili compagni d'arte, fra i quali, disertando le tavole dell'*Hôtel*, s'era rifugiata, la bellissima, l'affascinante, l'applauditissima Champmeslé. Questa fu la freccia del Parto. A dar tregua al duro conflitto, ad evitare la ruina, il 25 agosto 1680, la compagnia della sala di Manconseil, si fuse con quella del *Palais Royal*, e il glorioso *Hôtel de Bourgogne* che per centotrentadue anni aveva tenuto alto il decoro della scena francese, ospitando da prima i *Confrères de la Passion* poi la *Troupe royale*, si destinò fino all'anno 1697 ad accogliere le compagnie italiane, poi chiuso, indi riaperto sotto la reggenza, veniva demolito nel 1783.

Fra gli autori di commedie, ebbero maggior fortuna, Filippo Quinault, conosciuto pei sarcasmi di Boileau, autore dell'*Amante indiscreto*, che Molière incolpò d'aver plagiato dal suo *Etourdi*, fino a quando la critica assodò che l'uno e l'altro avevano copiato quasi letteralmente dall'*Inavvertito* di Nicola Barbieri, scritta fin dal 1629: Edme Boursalt, autore del *Medecin volant*, copiato pure dalla popolare farsa italiana *Arlecchino medico volante*, saccheggiata pure da Molière per scrivere la commedia sua dal titolo omonimo; Jacob Montfleury, autore delle *Bêtes raissonables*, figlio di quell'altro Mont-fleury che era così poco simpatico a Cyrano di Bergerac; Samuel Chappugeau, un *faiseur litterair facondo*, ed intrigante cortigiano, medico, professore, scienziato e commediografo ad un tempo, che scrisse *Dame d'intrigue* da cui Molière forse utilizzò qualcosa pel suo *Avaro*: infine Guillaume Morcoureau, il livido rivale di Molière, Villiers l'autore-attore, Gilbert che morì sulla tomba di Racine, ed altri ancora, celebri e dimenticati nostalgici e pallidi sognatori, arguti *moqueurs*, che ebbero la fortuna di un'ora, come la vita di un giorno, come quei grandi gigli bianchissimi chiamati emerocali, che fioriscono su la rena accesa del deserto dall'alba al tramonto.

Carlo Pavesio

Il Palcoscenico

A la Comédie Française. - " Les arrivistes „

Il semble qu' en montant la nouvelle pièce de M. Brieux, la maison de Molière n' ait eu d'autre but que de prouver le bien fondé des reproches que je lui adressai au cours d'un précédent article publié dans cette revue, article où j' attribuais sa décadence momentanée à l' hospitalité inconsidérée qu' elle accorde trop facilement à tout venant. J' ignore si la faute en est au fameaux comité de lecture. Ou bien à M. Claretie lui - même, mais il faut avouer que les situations rebattues, les *truismes*, les lieux-communs dont se composent les quatre actes de *Petite amie* auraient été jugés trop usés, même à l' *Ambigu*, et que, sans sourciller, la Comédie Française les a fait consciencieusement représenter et réciter par les premiers acteurs de France.

Le sujet, banal entre tous, est l' eternel fait - divers que nous trouvons plusieurs fois chaque semaine dans les journaux: Un fils de bourgeois aisés aime une jeune ouvrière, il la rend mère, et en présence du refus obstiné de ses parents qui s'opposent au mariage, il se suicide avec sa maîtresse, en jetant une dernière malédiction à la Société.

L' auteur ne s' est pas mis en frais d' imagination pour écrire, dans un style de reporter provincial, cette historiette bébête à faire pleurer les blanchisseuses sentimentales. Sa spécialité consiste d'ailleurs à composer des pièces pour prouver au public.... ce que le public sait depuis plus longtemps, et mieux que lui. A propos de ce dernier fiasco, un critique l'a baptisé " enfonceur de portes ouvertes „ et, de fait, il n' a jamais fait autre chose que de se livrer à un travail énorme pour forcer... des portes qui n' étaient point fermées. Dès qu' une vérité est tellement courante et si généralement admise que personne n' ose plus la répéter de peur de passer pour un niais; quand la caricature, le livre, le journal l' ont proclamée partout, M. Brieux en fait à son tour la découverte, et d'un pied léger, il court la porter au théâtre.

Par les arguments de *Blanchette*, du *Résultat des courses*, des *Remplaçantes*, il nous a prouvé de façon simple et naïve: qu'une instruction trop complète conduit les filles du peuple au vice en éveillant leur ambition; que le jeu cause la ruine des familles; que toute bonne mère doit allaiter son enfant. On le voit, c' est la vieille " Morale en action „ mise à la scène. Il a même, dans l' *Evasion* soutenu cette thèse: A force d' énergie, on peut s' affranchir d' un vice héréditaire. — " Mais, répondit le public, si ce vice est précisément le manque d' énergie, comment fera - t - on ? „ — Jusqu' ici, la question indiscréte demeure sans réponse.

De pareils sujets ne brillent pas par la nouveauté. C' est tant pis pour

l'auteur, et je me bornerais à en faire la remarque sans l'accompagner de commentaires, si M. Brieux n'était de tous les comédiographes Français celui qui pousse le plus loin le goût de la réclame. Les boulevardiers ont créé le mot *arrivistes* pour désigner ceux qui, par mille moyens ingénieux, s'efforcent d'attirer l'attention publique sur leur personne, et, pour *arriver* à la célébrité, comptent sur les coups de grosse caisse beaucoup plus que sur la valeur réelle de leurs productions. En ceci, je ne prétends pas qu'ils se trompent, puisque la foule, (la *gran bestia* dont parle d'Annunzio) donne le plus souvent dans le piège tendu è son snobisme. Il y a les arrivistes de la politique, ceux du pinceau et de la plume, etc.

Afin de se mettre en vue au moment de lancer quelque œuvre nouvelle certains de ces enragés recherchent un duel avec un homme célèbre. D'autres ne reculent pas devant le simulacre d'un accident, et feignent de tomber... dans le voisinage des roues d'un tramway. Tout leur semble préférable au silence des journaux!

M. Brieux est trop conservateur de sa personne pour recourir à ces moyens extrêmes, il s'y prend autrement. Par exemple, chaque automne, dans la colonne mondaine des gazettes où s'annoncent les déplacements et villégiatures des têtes couronnées, la France palpitante lit que le jeune dramaturge se rend sur la côte d'azur pour y travailler dans la solitude à quelque nouveau chef d'œuvre. — Et, bien avant que d'être écrite, la nouvelle pièce absorbe l'attention du public, grâce à certains entrefilets d'autant plus sympathiques envers l'auteur que c'est lui en personne qui les a composés et les distribue à la presse:

" On n'est jamais si bien servi que par soi-même! "

a dit, avec une variante, le doux Gérard de Nerval.

Quand l'auteur des *avariés* fit chez Antoine la lecture de cette pièce qui n'est pas une œuvre de théâtre, on avait, faute de mieux, recruté parmi les illustres inconnus dont s'encombrent les brasseries artistiques de Montmartre un public de protestataires, enchantés de jouer un bon tour au ministre qui en avait naïvement interdit la représentation sans songer qu'il comblait ainsi les vœux de M. Brieux. L'excellent M Roujon pouvait pourtant prendre une revanche bien facile: il lui suffisait d'accorder l'autorisation réclamée à si grands cris. Cette riposte aurait déconcerté les braillards, car *les avariés*, cette insipide conférence médicale destinée à prouver que les syphilitiques ne doivent pas se marier, (ce dont nous nous doutions quelque peu, vous et moi, n'est-ce-pas?) n'aurait jamais été jusqu'au bout devant un public payant. Tout au plus aurait elle eu pour résultat d'augmenter pendant quelques jours le débit de certains préservatifs spéciaux qui se vendent dans le environs du *Palais Royal*. Mais le ministre mal avisé imposa son veto, et du coup, son adversaire acquit à bon marché la réputation d'un " grand remueur d'idées ". Le procédé, on le voit, n'est pas difficile à Paris ni ailleurs.

Après la lecture de *petite amie* aux interprètes, tes bons camarades de la presse annoncèrent un tel succès de larmes que les comédiens avaient de sortir de la salle à la nage.... Ces sortes d'annonces destinées à allécher les futurs spectateurs peuvent avoir leur utilité, pourvu qu'elles soient suivies d'une réussite, mais en cas d'insuccès la déconvenue du public n'en est que plus complète. Il est vrai qu'un insuccès retentissant, ici, c'est encore de la rèclame.

M.lle Suzanne Desprès, M.me Kolb, M. M. de Féraudi et Dessonnes ont droit à tous les éloges pour la façon dont ils ont joué leurs rôles. Certes, si la Comédie Française se trouve en mauvaise posture, la chose ne saurait être attribuée a ses artistes.

Achille Melandri

La "Lorenza„ di Mascheroni al "San Carlo„ di Napoli

Io non mi so spiegare come un artista del talento di Illica possa firmare un libretto come quello di questa applauditissima *Lorenza*. Un pasticcio, un ibridismo di sentimenti, di situazioni, di voli fantastici, un attentato alle armonie del Parnaso! Le vendette di un Gerace servono a punire brutalmente una spia, a far sviluppare una violenta pagina d'amore, a creare un momento scenico fedoreggiante, a far cadere uccisa Lorenza, in cui trionfa un affetto epuratore, e a consegnare ai gendarmi il bandito Carmine, che prima d'incamminarsi alla casa di pena, vuol dare — e dà — l'ultimo bacio a colei che voleva perderlo e l'amò, mentre il ritmo della canzone di Giovinazzo si allarga e disperde nella notte chiara e serena.

Questo pasticcio, dallo svolgimento scenico efficace, è stato animato e comentato dalla musica di Edoardo Mascheroni, un maestro rispettato e stimato, un compositore scrupoloso, spesso cospicuo, corretto sempre. L'opera si apre con un coro che è un inno: un tempo di valzer non originalissimo, ma pieno di colore e anche di vigore: e procede attraverso l'asprezza eccitatrice del finto frate, l'uccisione del verdummaro, le rituali operazioni dell'autorità capitanesca, il patto nefando di Gerace e la finzione scenica vendicatrice di Lorenza. In questi trapassi le voci, l'orchestra si tengono vive, agili, concordi, ma il tema musicale si discosta alquanto dal libretto al quale ritorna pienamente e armonicamente nella bellissima scena della finzione:

Sono Giuditta,
Giuditta dai grandi occhi!...

i quali versi sono serviti alla Bellincioni, deliziosa, di motivo ad affermare per sè una grande verità! Con la quale l'atto si chiude.

Il secondo riceve il saluto di una introduzione delicata, che fa sognare una danza settecento, mentre il sipario si alza sopra il monte Cocuzzo, circondato d'alberi, di greppi e di massi! Quindi, un episodio litigioso tra pecorai, un tantino sciocco, c'immerge in un tempo di gavotta fascinatrice, che vorrebbe essere una pastorale e non è che una provocatrice di sensualità incipriata. La romanza di Carmine è bella e forte ed incatena.

L'atto procede serrato sino alla fine, e il movimento orchestrale si rivela nella sua coesione e nel suo colorito, come in pochissime opere moderne è dato di verificare.

Nel terzo la passionalità, non violenta nella combinazione dei suoni, s'impone, e la musica ha tocchi decisi, ma nella catastrofe essa si attenua e vela, talchè all'orecchio giunge un fragore, anzi che una descrizione sagace dell'azione tragica. La vittoria è dell'autore, non del poeta. E la vittoria sua il Mascheroni divide con tutti gli esecutori, tra cui rifulge Gemma Bellincioni, un prodigio vivente di Lorenza.

La musica ha spunti bellissimi, grazie ora cimarosiane, ora massenettiane, ora verdiane, ora verneyane, e in certi punti, come al finale del primo atto, assume l'imponenza della larghezza wagneriana. Se l'inspirazione non è doviziosa, se tra il libretto e canti e suoni spessissimo v'è contrasto, in compenso abbiamo un'opera trattata con gusto e con perizia, e che se portasse la firma d'uno dei nostri più fortunati operisti moderni, si sarebbe, forse, gridato al miracolo!

Duca di Mantova

" Le opere di Finnia „ di Francesco Caputi al " Nazionale „ di Roma

Di " *Quel non so che....* „ del Testoni e della *Tempesta* del Butti, lavori nuovi per Roma, rappresentatisi al *Costanzi*, hanno già ampiamente scritto in questo periodico, il di Martino e il De Luca. A me non resta quindi che accennare a *Le opere di Finnia* del Caputi, recitato con ottimo esito al *Nazionale.*

Questo ultimo dramma del valoroso autore di *La meta*, già rappresentato in molte città d'Italia e anche in Ispagna sempre con prospere sorti, è giunto a noi col solito treno omnibus; ma il pubblico romano non può essere scontento dell'attesa, poichè ha potuto apprezzare il lavoro con un' interpretazione, da parte di Italia Vitaliani, addirittura superiore.

Le opere di Finnia confermano le molte felici attitudini del Caputi pel teatro, e ce ne rallegriamo poichè questi è lavoratore serio, tenace, che, senza pretese di riformare il mondo e l'universo, segue con nobili intendimenti il suo cammino.

La favola da lui ideata, e che s'ispira, a quanto pare, alla vita tormentata di una nota scrittrice ch'ebbe triste fine, esce dalla falsariga dei soliti motivi drammatici, e si svolge semplicemente, con un dialogo sempre serrato e vivo, per giungere con abile progressione alla scena vigorosissima, impressionante del 2° atto, nella quale la Vitaliani è veramente meravigliosa per impeto ed efficacia.

Il pubblico, a questa scena, è vinto dall'entusiasmo, ed ha ragione poichè l'arte dell'autore si compenetra mirabilmente con quella della grande interprete, formando un tutto armonico, palpitante di vita, che deve inevitabilmente trascinare l'animo dello spettatore.

Ma io, pur ammirando il calore e la vigoria di quelle scene, tengo a notare piuttosto, come è ufficio della critica, la maestria con cui è delineato il carattere di Finnia. L'autore nel plasmare il tipo della protagonista del suo dramma, non si è lasciato vincere da alcuna sentimentalità: quel complesso carattere di donna è messo a nudo, quasi brutalmente, ne' suoi impeti di bontà, nelle sue debolezze di femmina, senza alcuna reticenza, dirò così, letteraria. Questa dote si rivela sopratutto nella prima scena del terzo atto, che pure nel suo complesso, è indubbiamente inferiore agli altri due.

Finnia, liberatasi dal suo amante, tiranno, spera in un avvenire più sereno di lavoro onesto, vicina a sua figlia. In quel mentre, in un dialogo con un altro suo antico amante, uomo buono e leale, l'antica donna leggera, proclive al piacere, riappare con poche *battute* rapide e incisive. Ed è umano e artisticamente bello.

Anche il tipo losco dell'editore Jennari è reso con verità evidente, e bisogna riconoscere che Carlo Duse lo ha interpretato con finissima perizia, collaborando al successo nella scena principale.

Dopo la quale, mentre nel camerino della prima attrice, molti amici e lo stesso autore, si rallegravano con lei con parole calde di ammirazione, la Vitaliani, tutta fremente ancora per la commozione, disse queste parole che mi piace segnalare: " Grazie, ma io ringrazio l'autore. Noi artisti possiamo interpretare meglio che possiamo, ma col niente si farebbe niente. È sempre l'autore quello che ci dà il mezzo di emergere. „

Modeste parole, che fanno molto onore all'artista, e che io vorrei veder incise in diversi camerini di attori.

Luigi Grande

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Nouvelle Revue, 15 maggio 1902 - Parigi.

Le Théâtre Libre : Edouard Quet. — Questo documento cronologico del teatro fondato da André Antoine, mi pare interessantissimo! Il Quet con l'evidenza dei fatti e delle date, facendoci muovere dall'inizio del tentativo, così pieno d' ardimento e protetto misteriosamente da un destino tanto alto e sicuro, ci guida attraverso ogni passo e ogni fase cui finora ha dato luogo il teatro libero. Il cammino è stato lungo, periglioso, estenuante; lo ha sorretto una fede, lo ha animato una coscienza vigile e convinta. André Antoine, in meno di quindici anni ha reso al teatro francese un colossale servizio. Gli ha dato il senso di quella vita che pareva volesse intristire nelle tesi di Dumas, seconda maniera, in quelle strampalate dei mille suoi imitatori, e nella fioritura dei *vaudevillistes*, che è discesa sino alla pornografia cretina sceneggiata. In meno che quindici anni è stato possibile ai Byl, ai Vidal, ai Duranty, agli Alexis, ai Brieux, ai Salandri, agli Hennique, ai Bergerat, ai Méténier, ai Jullien, ai Zola, ai Goncourt, ai Richepin, ai Mendès, ai Coppée, ai De l'Isle-Adam, ai Corneau, ai Curel, ai Banville, ai Moreau, agli Ancey, ai Descave, agli Aicard, di cimentarsi in prove disparatissime, dal sogno poetico al dramma naturalistico il più crudo, dalla tragedia scientifica alla commedia sociale più ribelle. Tutta questa produzione si è avuta, tra vittorie e sconfitte, perchè Antoine ha voluto che il suo appello fosse rivolto agli ignoti, e in tal senso scrisse al vecchio Sarcey, e il suo proclama, che poteva sembrare il grido di un folle, ebbe l'appoggio dei Vitu, dei Lemaitre, dei Fouquier, dei Leroux, e di altri non meno coscienti e autorevoli. La possanza del concetto di Antoine deve ricercarsi nell' eterna legge che regola il teatro, e alla quale è inspirato: nell'*ecletismo*! Santo ecletismo che gli ha fatto aprire le braccia così a *Reine Fiamette* di Mendès che a *Chevalerie rustique* di Verga, a *Tisserands* di Hauptmann, a *Puissance de ténèbres* di Tolstoi, a *Revenants* d'Ibsen! Ora è stato *classé* il teatro Libero! Di esso si parla al Senato e alla Camera, non per lodarne la vittoria ma per concorrere a renderla salda e duratura! Queste cose non accadono nel nostro paese, dove i ministri d'istruzione appena si degnano di mandare un telegramma per proteggere moralmente qualche privata iniziativa d' arte: nel nostro paese dove nello sperpero e nell'abbandono sono condannati irremessibilmente il tempo e l'ingegno.

d. m.

Voci del Peristilio

Adelaide Ristori ha avuto la bontà di dirigere al nostro direttore la lettera seguente, che ci onoriamo di riprodurre:

" Egregio signore,

" Le lettere, i telegrammi, i biglietti ricevuti in occasione del mio ge-
" netliaco, da quel giorno ad oggi, non mi hanno lasciato un momento
" di tempo per leggere gli innumerevoli giornali, e le riviste pervenutemi.
" L'altro giorno, continuando a dar ordine alla corrispondenza e agli stam-
" pati ammonticchiati nel mio studio, ho preso in mano la *Rivista teatrale*
" *italiana* del primo febbraio, e lessi subito il suo bellissimo articolo, for-
" temente pensato, ed elegantemente scritto, sull'arte mia. Sono però ri-
" masta oltremodo confusa, pensando che non l'avevo ancora ringraziato
" di questo suo nuovo contributo alle feste fatte in quell'occasione, per me
" così solenne, contributo più degli altri a me graditissimo, perchè rievoca
" alla memoria i più bei tempi della mia vita artistica, i miei studii favo-
" riti, e lo fa come ben pochi l'hanno saputo fare.

" Io spero che quello che le ho detto in principio di questa mia varrà
" a scusarmi presso di lei, e che ella, a cui debbo tante belle sensazioni
" provate nel giorno del mio ottantesimo genetliaco, non mi vorrà tenere
" il broncio per questo mio inqualificabile ritardo.

" Il suo articolo io lo terrò come ricordo indimenticabile del 29 gennaio,
" e lo rileggerò spesso, glielo assicuro, per riprovare le dolcissime impressoni
" che ho gustato alla prima lettura.

" Si abbia di nuovo, egregio signor di Martino, i miei più caldi ringra-
" ziamenti, ed i miei più cordiali saluti.

Roma 13 maggio 1902.

Adelaide Ristori
M.sa Capranica del Grillo "

— Ermete Novelli ha fatto ancora una tappa a Parigi, ma questa volta al vasto *teatro Sarah Bernhardt*, dove ha debuttato il 24 dello scorso maggio con il capolavoro di Paolo Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*. La *Revue d'Art dramatique* ha offerto al Novelli un banchetto, al quale han partecipato artisti e letterati insigni. La critica autorevole, impegnata altrove, non ha potuto parteciparvi. Essa però era al completo alla prima rappresentazione del nostro grande attore.

— A Berlino il Ciclo Verdiano ha avuto esito trionfale. Le diverse esecuzioni delle opere del sommo italiano, benchè non immuni da alcuni difetti di esecuzione, pure hanno avuto un gran successo. La Tetrazzini nella *Traviata*, la de Macchi in *Ernani*, il baritono Sammarco e tutti gli altri artisti hanno avuto festose accoglienze. Molto lodato il maestro Vigna per la direzione e l'impresario Neumann per l'organizzazione di tali spettacoli.

— *Consuelo*, l'opera del maestro Rendano, su libretto di Francesco Cimmino, ha avuto a Torino buona accoglienza. Ne riferiremo più largamente un'altra volta.

— Il maestro Franchetti, l'autore della *Germania*, testè rappresentata alla *Scala* di Milano, dicesi si accinga a musicare la *Teodora*, tratta dal lavoro di Sardou. L'Illica sta lavorando intorno alla riduzione da sottoporre al Sardou per la relativa autorizzazione.

— Al *Bellini* di Napoli la sera del 2 maggio, il maestro Giuseppe Miceli figlio del compianto ed illustre musicista Giorgio Miceli, che fu direttore

del Conservatorio musicale di Palermo, fece eseguire un suo poema sacro in tre parti intitolato *Giuditta*. Il lavoro fu applaudito ed ebbe ad esecutori le signorine Primiceri e Pepe ed i signori Morghen e de Blasio.

— All' *Oeuvre* di Parigi è stato rappresentato il dramma in tre atti di Maurizio Maeterlinck, *Monna Vanna*. Il lavoro pur essendo giudicato una potente concezione poetica, ha lasciato freddo il pubblico.

— Gentille ci scrive da Vienna: " Perchè si abbia un'idea esatta del come sia stato giudicato Gustavo Salvini a Vienna, riporto vari brani dei giornali, prendendoli a caso qua e là. Il giorno dopo la prima recita (*Otello* 14 aprile) la *N. F. Presse* scriveva: Noi abbiamo fatto la conoscenza di un notevole artista nel giovane Salvini, figlio dell'indimenticabile Tommaso, che riportò a Vienna tanti trionfi. Egli è della scuola del padre, il quale prepara cautamente e lentamente i maggiori effetti scenici, smorza parecchi punti e parecchie scene, per recare in maggior luce i punti culminanti della parte. Di doti naturali è più fornito e più forte del padre. La sua persona è grande e robusta; la sua voce, che varia tra il tono tenorile e il baritonale, contiene le note più dolci e le più forti e risuona come un organo, come una musica che talvolta sembra inebbriare l'attore stesso „.

" Della *Bisbetica domata* (16 aprile) scrive il *Deutsches Volksblatt:* " Robusta è l'interpretazione della parte di Petrucchio come quella d'Otello, sopratutto a cagione dall'accurato e intelligente lavoro di miniatura che le dedica „.

" Dell'*Edipo re* (17-20 aprile) scriveva Hermann Bahr nel *N. W. Tagblatt* che è " la migliore interpretazione che abbiamo sentita dal Salvini „ e che la rappresentazione complessiva era molto bene intonata, con molto maggior purezza che noi abbiamo mai notata in una recita tedesca di antichi drammi „.

" E la *N. F. Presse*: " Il Salvini ci dà nel rapido susseguirsi delle rappresentazioni sempre nuove prove di una invidiabile versatilità: cominciò con *Otello* per la affascinante forza di tragica espressione; nelle vesti di Petrucchio fu di una comicità semplice e spontanea, e pur infinitamente efficace; ed oggi ha trovato nella parte di Edipo un tuono mirabilmente efficace per lo stile dell'antica tragedia. A tutte queste interpretazioni è comune un carattere d'idealità; sono, se si vuole, un prodotto di vecchia scuola, il quale tuttavia si uniforma nella più larga misura alla tendenza moderna di semplicità e spontaneità: son loro ancora comuni la potenza dei mezzi esteriori e l'acuta intelligenza nel cogliere gli elementi essenziali di una figura drammatica. Quest'arte accoppiata a una tecnica meravigliosa, ha toccato oggi nell'*Edipo re*, la più alta perfezione. Il Salvini ha saputo inimitabilmente avvicinare al nostro sentimento lo stile greco; un assunto, cui è fallito più d' un artista e d'una compagnia primaria. A Vienna vedemmo interpretato l'*Edipo re* in modo esimio più volte. Robert è ancora indimenticabile in questa parte; Monnet-Sully in essa era così efficace come può esserlo un attore francese — il Salvini è di gran lunga superiore ai due. Egli espresse il continuo crescere del dolore nel re, sul quale grava sempre più il fato, in modo così plastico che quelle impressioni non si possono dimenticare tanto presto. Anche il pubblico era tutto pieno di entusiasmo meridionale ed è stato instancabile nel cumulare al Salvini trionfo su trionfo „.

" Della *Morte civile* (19 aprile) la *N. F. Presse*: " È meraviglioso con quanta spontaneità il Salvini si adatta al tuono del dramma borghese; nel viso, nella persona, nell'andatura, nel tuono ci offrì un brano di vita „ e in chiusa: " *La morte civile* procurò al Salvini un successo non meno splendido del suo indimenticabile *Edipo* „.

Nel prossimo fascicolo, tra gli altri scritti, pubblicheremo uno studio sulla soppressione della " Prova Generale „ che ha compiuto sulla questione testé dibattutasi a Parigi, Camillo Antona-Traversi.